ARTHUR NIKISCH

HERAUSGEBER
H. BEHRENS, BERLIN

NIKISCH THE GERMAN?

A Volume of Essays About the Conductor Assigned Him a Teutonic Lineage—Other Details of a Premature "Tribute"

IT was to be expected that a book would be written sooner or later about Arthur Nikisch, one of the greatest conductors in an era of great conductors. But it is also inevitable that such a volume must have for the present a sentimental rather than a historical value. For no description will convey an adequate idea of his art, no words exist in which to define it. A poet could recall and describe its effect on a witness. A technician might tell us what means were used, and repeat the words of the spell. Neither can hope to fix more than a momentary mood. Neither can hope to enable those that will come after us to work the magic over again. The art of the conductor, like that of the actor, belongs to the immediate present. The interpreter of the master-pieces of others, actor or musician, even when his skill is as great as that of Irving or of Nikisch, can only be a name to the future generation. That is the tragic truth against which every one of the nine essays of which this volume [Arthur Nikisch: Leben und Wirken. Berlin: Böte und Bock] consists, voices a protest. These various contributors in describing a different epoch or a different aspect of the conductor's career, draw their inspiration from Nikisch's greatness, and search with passionate earnestness for details and episodes which appear to them important and significant, because they view them in the light of that greatness and under the stress of a personal emotion.

Perhaps at the present moment nothing else is possible. Nikisch's intimates cannot be expected to assume the cool, detached attitude of the historian only a few months after his death. It is inevitable that they should write of him thus, mistaking at times the unessential for the essential, the thing that is of momentary importance for the thing that endures. It may seem to us a comparatively trifling matter, and not deserving lengthy discussion, that Nikisch "triumphed" at the Augusteum in Rome in 1921, and we are certain that the conclusions it suggests to the writer, Professor Ferdinand Pfohl, are, to say the least, far-fetched. But it must not be forgotten that Professor Pfohl and his colleagues are writing of one who was for them not only a great artist, but a great friend.

The review of the past, however, does not fail to bring to light some interesting facts. A point of some worth is the German descent of Nikisch, who we believed to be a true-born Hungarian. His grandfather, Karl Benjamin Nikisch, came from Leispit, in Prussian Silesia, and wandered south, establishing himself finally at Neutitschein, where he married, and where the conductor's father was born. We all know that in his young years Nikisch devoted a good deal of attention to composition. But few are aware that he won a gold medal for a sextet for strings, that he wrote a sonata for piano and violin, a quartet and a cantata, while still a student at the Vienna Conservatory. There is also a vivid account of Verdi's first visit to Vienna to conduct "Aida" while Nikisch played in the orchestra. Probably the marvellous insight he revealed into Verdi's music sprang from that early acquaintance. It is pleasant to follow the accounts of his successes, and to hear Mr. Chevalley tell us what the outward manifestations of Nikisch's genius were like. For all these writers reveal a sympathy and warmth which are no less than their theme deserves. The attempt, however, to establish the place and the influence of Nikisch on the art of conducting has still to be made. But the time is not yet. [The London Telegraph

ARTHUR NIKISCH

LEBEN UND WIRKEN

IN BEITRÄGEN VON
PROF. FERDINAND PFOHL, HEINRICH CHEVALLEY
ST. STRAŽNICKY, FRAU LOUISE WOLFF
HELMUTH FREIHERRN LUCIUS VON STOEDTEN
PROF. HEINRICH ZÖLLNER, ALBERT VAN RAALTE
ALEXANDER MOSZKOWSKI

REDAKTIONELLE HERAUSGABE
HEINRICH CHEVALLEY

BERLIN W 8
VERLAG ED. BOTE & G. BOCK
1922

1.–10. TAUSEND

VORWORT

Die Erinnerung an einen der ganz Grofzen aus dem Reiche der Musik wachzuhalten und das Gedächtnis eines Künstlers zu ehren, der seinen Zeitgenossen als der schöpferische Dirigent und zugleich als die höchste Autorität in allen Dingen der Orchester-Interpretation gelten mufzte, sind die folgenden Blätter bestimmt. Als im Frühjahr dieses Jahres, wenige Wochen nach dem Heimgange Arthur Nikischs, der geistige Urheber dieses Buches, Herr Henri Behrens, mir den idealistischen Plan eines literarischen Denkmals für Arthur Nikisch entwickelte und meine Mithilfe für die Redaktion des von ihm geplanten Nikisch-Buches erbat, glaubte ich mich dieser Arbeit nicht entziehen zu dürfen. Denn auch ich gehöre zu der grofzen Zahl derer, die Arthur Nikisch nicht nur unvergefzliche Stunden des Genusses, der Weihe und der Erhebung, des Entrücktseins in eine bessere Welt zu danken haben, sondern die auch darüber hinaus aus dem Wirken, aus dem beispielgebenden Vorbild des Meisters bestimmende Lebenseindrücke und sicher führende künstlerische Richtlinien empfangen haben. Diesem Dankesgefühl Ausdruck zu geben, schien mir die mir angebotene Arbeit erwünschte Gelegenheit zu geben. Persönlichkeiten, die im deutschen Musikleben der Gegenwart an weithin sichtbarer Stellung stehen und die persönlich und beruflich Arthur Nikisch nahestanden, haben im wesentlichen die Beiträge, die in dem Buch vereinigt sind, geschrieben; es liegt in der Natur der Sache, dafz dabei Wiederholungen sachlicher Art nicht ausgeblieben sind, aber je nach der Einstellung und dem Temperament des Beobachters erscheinen diese, den gleichen Gegenstand behandelnden Schilderungen in einer vielleicht doch nicht ganz reizlosen, persönlichen und durch den Standpunkt des literarischen Nachzeichners bedingten Beleuchtung. In ihrer Gesamtheit aber ergeben diese subjektiven Betrachtungen

wohl ein möglichst objektives Bild Arthur Nikischs, wie ihn diejenigen, die das Glück hatten, seine Zeitgenossen zu sein, sahen, empfanden und erlebten.

Den Mitarbeitern, die meinen Wünschen auf die Form, den Inhalt und Umfang ihrer Beiträge bereitwillig entgegenkamen, habe ich an dieser Stelle ebenso herzlich zu danken, wie allen denen, die mich bei der Beschaffung des nötigen Materials für die innere und äußere Herstellung des Buches unterstützten, vor allem Frau Amélie Nikisch, die mir die musikalischen Manuskripte ihres verstorbenen Gatten und die Jubiläums-Mappe zur Verfügung stellte, sowie Herrn Mitja Nikisch und Frau Käthe Wollgandt, geb. Nikisch; ferner dem Vorsitzenden des Gewandhaus-Direktoriums in Leipzig, Herrn Max Brockhaus, der dem Werke wertvolle Förderung zuteil werden ließ, ebenso dem Vorstande des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, Herrn Walter Heinze, der aus den Archiven des Orchesters die interessanten und bezeichnenden Nikisch-Briefe hergab, endlich Fräulein Elena Gerhardt, Frau Paula Hegner und Herrn Konzertmeister Kurt Hering.

„Auch das Schöne muß sterben.“ Wir, die wir Arthur Nikisch jahrelang wirken sahen, wissen, was wir mit ihm verloren haben, wir empfinden das Dunkel, das durch das Erlöschen dieses Lichtes sich auf uns gesenkt hat, mit aller Schmerzlichkeit. Tausende und aber Tausende in allen Kulturzonen sind von Arthur Nikisch beglückt und emporgehoben worden; ihnen will das schlichte Buch von dem Menschen und Künstler reden, den sie entbehren müssen. Und den nach uns Kommenden will es, eine Ehrenpflicht erfüllend, den Namen Arthur Nikisch einprägen als denjenigen eines Mannes, der, ein Diener der Kunst, den Besten seiner Zeit genug getan und deshalb für alle Zeiten gelebt hat. Das ist Sinn und Absicht unseres Nikisch-Buches. Möge es diesen Zweck erfüllen.

Hamburg, 17. September 1922.

Heinrich Chevalley.

Arthur Nikisch

Der Künstler und die Biene – sie begrüßen
Sich als die Boten gleicher Gotteskraft;
Nur daß die Biene Süßes aus dem Süßen,
Der Künstler Süßes aus dem Bittern schafft.

Dem Jubilar Arthur Nikisch
in Verehrung

Berlin, Febr. 1920.

Ludwig Fulda

Widmung von Ludwig Fulda an Arthur Nikisch
(Aus der Nikisch-Jubiläumsmappe)

ARTHUR NIKISCH

VON
FERDINAND PFOHL

KINDHEIT — ANFÄNGE

Es ist vielleicht die schönste Wirkung der Musik, daß sie den Menschen auf eine höhere Stufe des Lebens emporhebt, daß sie, die selbst körperlos ist, den Menschen alles Körperlose, das Unwägbare und Unmeßbare in sich fühlen läßt und ihm das deutlichste Bewußtsein seiner Seele gibt. Wenn wir sonst an den Besitz unserer Seele nur in den Augenblicken uns erinnert fühlen, wo sie in den stärksten Affekten vibriert, wo sie leidet, wo sie jauchzt, so tritt sie in der Musik mühelos an die Oberfläche unseres Bewußtseins: sie taucht aus den Tiefen empor, wie das feuchte Weib der Goetheschen Ballade, wie die Elfen aus den Nebeln der Mondnacht.

Musik ist schmerzlose Erkenntnis. Sie nimmt alles Weh und alles Wunde vom Leben; der seines Leidens entbundene Mensch sieht in ihr seine schmerzlos gewordenen Schmerzen wie ein heiliges Bild, in dem er sich erhöht und stärkt. Diese wunderbare Kunst läßt ihn alles Gemeine vergessen, gibt seinem Wesen Schwung und Jugend, sie läßt ein mystisches Feuer in ihm aufflammen, in dessen Glanz alles Schöne und Große seiner höheren Natur erblüht. Das ist das Dionysische der Musik. Es lebt in jeder großen und tiefen Musik.

Aber nur wenigen unter ihren Verkündern selbst ist es gegeben, die Lebenswerte der Musik schöpferisch zu offenbaren. Arthur Nikisch war einer der großen, ja, der größten Offenbarer ihres Wesens. Er kannte das geheimnisvolle Wort, das sie lebendig und zum Atem Gottes macht. Er war ihr Seher und Prophet, Dichter und Baumeister, Priester und Herold, König und Leibeigener. Von ihm als Menschen und Künstler, von ihm als Musiker, wie er Wuchs und Größe gewann, wie er lebte und wie er starb: davon soll nun die Rede sein.

1.

Die Vorfahren Arthur Nikischs waren Bauern. Sein Großvater, Karl Benjamin Nikisch, ein Bauernsohn aus Liegnitz in Preußisch-Schlesien, schrieb sich in jungen Jahren Nieckisch. Ist es nicht fast so, als ob in dem Namen ein slawischer Urlaut anklänge, irgend etwas, das auf die Nachbarn Schlesiens, auf die Tschechen oder die Polen, hinzudeuten scheint? Dieser Karl Benjamin Nieckisch löste sich vom Boden und Besitz der Väter, wanderte südwärts über die Grenze und ließ sich in dem mährischen Städtchen Neutitschein nieder, wo er sich dem ehrsamen Gewerbe eines Tuchscherers ergab. Dort führte er als Ehegattin Marie Knobloch in sein Haus, die ihm im Jahre 1821 einen Sohn schenkte, der auf den Rufnamen August getauft wurde. Zum Kaufmann und Verwaltungsbeamten herangebildet, fand August Nikisch Stellung und Brot als Oberbuchhalter im Dienst des Barons Sina in dem ungarischen Flecken Szent Miklós, von den fünf Ortschaften gleichen Namens durch das Kennwort Lébényi unterschieden. Dort, in Lébényi Szent Miklós, wurde nun Arthur Nikisch am 12. Oktober 1855 als drittes in einer Reihe von Kindern geboren, mit denen die Ehe August Nikischs und seiner Frau Luise gesegnet ward. Seine Mutter entstammte einer ungarischen Familie von Robosz. Der Großvater Michael von Robosz, verheiratet mit einer Wienerin, Katharina Artner, war Gutsverwalter des Fürsten Palffy gewesen. Also wieder ein Landwirt, ein Bauer. So einte sich deutsches mit ungarischem Bauernblut. Ob nun von der Seite des Vaters ein slawischer oder mütterlicherseits ein irgendwie von Vorfahren her ererbter zigeunerischer Blutstropfen in die Adern des Nachkommen gesickert war, oder ob in wunderbarer Kreuzung in diesem Musikerkörper deutscher, slawischer und ungarischer Rasseneinschlag in seltener Bindung ihr biologisches Wunder wirkten, läßt sich wohl kaum überzeugend nachweisen. Aber man möchte es glauben. Denn Arthur Nikisch gehörte weder zu den germanischen, noch zu den ungarischen Typen. In seiner Erscheinung, wie sie sich in der ersten Reifeperiode mit dem fertigen Körper aus der Lebensmitgift von Ahnen und Eltern aufgebaut hatte, tritt ein dem deutschen Wesen fremdes Element ebenso deutlich wie fesselnd hervor: Linien und Ausdruck des Kopfes, die auffallenden Gegensätze einer ungewöhnlich bleichen, fast immer, auch in den Augen-

blicken starker Erregung, farblosen Haut, blauer Augen und dunkles Haar — jener Anzeichen exotischer Temperamentmischungen und glühender Leidenschaftlichkeit — sondern dieses Antlitz von Tausenden, heben es über die Fabrikware der Natur empor, geben ihm den Schimmer des Ungewöhnlichen, des Unvergeßlichen, des Geheimnisvollen und Sphinxhaften, bilden es zum Gesicht des genialen Menschen.

2.

Der Knabe wuchs in seinem Elternhause durchaus in deutscher Bildung und Gesittung empor; die ungarische Sprache blieb ihm, wie seinem großen Landsmann Franz Liszt, zeitlebens ungeläufig. Im Gegensatz zu seinen Geschwistern, die ausnahmslos für musikalische Dinge nicht die geringste Teilnahme merken ließen, keine Spur von musikalischer Begabung zeigten, war der Knabe schon im Alter von drei und vier Jahren ganz erfüllt, ja besessen von leidenschaftlicher Hinneigung zur Musik. Im elterlichen Hause war die Musik, wenn nicht ständige Hausgenossin, so doch ein häufiger und immer willkommener Gast. Man musizierte gerne, man bevorzugte gediegene und wertvolle Werke, am liebsten Kammermusik. Von den Hausmusiken, die des öfteren im elterlichen Hause stattfanden und an denen sich nicht selten hervorragende Wiener Musiker, wie Joseph Hellmesberger und Röver, wie der vorzügliche Pianist Anton Door, also Künstler von Rang, beteiligten, empfing der kleine Arthur die ersten überwältigenden Eindrücke. Und diese ersten zarten und beseligenden Berührungen mit der feinsten, musikalischsten und geistvollsten Gattung der gesamten Tonkunst, mit der Kammermusik, blieben von entscheidender Bedeutung für das spätere Wirken Nikischs, ja, für sein gesamtes Lebenswerk, das in seinen feinsten Fasern immer Kammermusik war und ihrem Geist, dem Geist des Klaren, Hellen, Durchsichtigen, wie einem Leitstern folgte.

3.

Die Familie war inzwischen nach Butschowitz in Mähren übergesiedelt, einer kleinen Stadt, die um die Jahrhundertwende herum ungefähr 3000 Einwohner zählte, also auch musikalische Bildungsgelegenheiten hoffen ließ. Als

Sechsjähriger forderte und empfing der Knabe seinen ersten musikalischen Unterricht, der sich auf die Anfänge des Klavierspiels und der Harmonielehre erstreckte. Der Oberlehrer Franz Prochazka war es, dem das Glück eines solchen Schülers in den Schoß gefallen war. Welche tiefe Freude, welches staunende Erkennen muß es sein, einen Schüler dieser genialen Art zu unterrichten, an der Schnelligkeit seiner Auffassung, an der Regsamkeit seines Musiktriebes sich zu entzücken, seine technische Entwicklung, sein geistiges Wachstum zu beobachten; und zu begreifen, wie diesen geborenen Musikern die Musik nicht von außen kommt, sondern eine innere Lebenskraft ist, die sich mit der Naturnotwendigkeit eines gesunden Keims, einer kraftvollen organischen Zelle entwickelt, wächst, blüht, reift: in jener verblüffenden Verkürzung natürlicher Entwicklungsperioden, in denen die Samenkörner wachsen, blühen, zu Früchten schwellen, die indische Fakire vor unseren Augen in ein Gefäß mit Erde einpflanzen. Aber was hier Täuschung, ist dort echt: ein Wunder der Natur.

Nun aber geschah etwas ganz Unbegreifliches, gewöhnlichen Menschen Unfaßliches und auch unter gleich Hochbegabten immerhin nicht Alltägliches: der Siebenjährige gab sich mit einer erstaunlichen Leistung als Kind aus Genielanden zu erkennen. Als die Familie 1862 einen der auf dem Lande üblichen Besuche bei Gutsnachbarn machte, hörte der Knabe, zum ersten Male in seinem Leben, ein Orchestrion, das die Ouverturen zu „Tell“ und „Barbier“, sowie eine Fantasie über Meyerbeers „Robert der Teufel“ spielte. Was geschieht? Nach Hause gekommen, greift der junge Musikus zu Papier und Feder und schreibt die drei langen Stücke frei aus dem Gedächtnis notengetreu als Klavierstücke nieder. Das war ein Geniestreich ersten Ranges, eine phänomenale Leistung, die sich neben den Glanzstücken dieser Art ebenbürtig behauptet, ja, sie in Schatten stellt; sogar die historische Tat des jungen Mozart in Rom, der das eifersüchtig gehütete und der päpstlichen Kapelle als Privileg vorbehaltene neunstimmige Manuskript „Miserere“ Allegris, das er in der Peterskirche gehört, mit den Worten zu Papier brachte: „Wir haben es schon“. Hier wie dort offenbart sich in diesem Vorgang nicht nur ein staunenswert-rätselhaftes Gedächtnis, sondern zugleich die Fähigkeit, Gehörtes in Gesehenes umzusetzen, das Ungreifbare der musikalischen Apperzeption in das Greifbare des Notenbildes zu wandeln.

WIEN: LEHRJAHRE

4.

Aus allen Poren quillt es ihm von Musik. Die Musik füllt Seele und Leben, Willen und Tun dieses Kindes völlig aus, treibt den Knaben zum Klavier und läßt ihn wie über Nacht zum Klaviervirtuosen werden, der mit acht Jahren öffentlich Thalbergsche Operntranskriptionen, die pianistische Modemusik der Zeit, schwungvoll spielt. Das Wunderkind beginnt, oder vielmehr: es war da. Daß es sogleich wieder aufhörte, ausgeschaltet wurde aus der Gefahr öffentlichen Musizierens, beweist die Klugheit des Vaters und die gesunde Bürgerlichkeit seiner Anschauung über Erziehung, die alles Zigeunerische verneinte und solide Bildungsfundamente als wesentlich für den Aufbau eines Künstlerlebens — dieses vor allem! — erkannte. Unter dem Gewicht so bedeutsamer Zeugnisse und so unanfechtbarer Gründe, solcher Talenteruptionen durfte es Vater Nikisch — mit ruhigerem Gewissen als viele andere Väter! — wagen, den Sohn für die musikalische Laufbahn zu bestimmen. Elf Jahre alt, kam der junge Klaviervirtuose nach Wien.

Sind verständige und kluge Eltern der erste Gnadenbeweis des Schicksals, der einem begabten Kind zuteil werden kann, — und wie sehr war dieses Kind begabt! — so war Wien selbst in der Reihe der Gnadenbeweise bereits der zweite, dem sich sofort ein neuer anschloß, indem es den Knaben hier nicht etwa in die Klauen pedantischer und engherziger Lehrer fallen und an ihrer ledernen Gediegenheit sich wundreiben ließ — Motiv für eine Musikernovelle im Geist Elise Polkos —, sondern: indem es erleuchtete und warmherzige Pädagogen zu Bildnern einer Begabung bestellte, die schon bei der Aufnahmeprüfung des Knaben in das Wiener Konservatorium Staunen erregte. Seine weit vorgeschrittenen theoretischen Kenntnisse veranlaßten diese gewiegten Pädagogen und Fachmusiker, den Ankömmling sofort in die oberste Kompositionsklasse einzureihen, wo er dann mit 18- bis 20jährigen und noch älteren Kameraden zusammensaß. Aber nicht die Komposition, nicht die Pflege eingeborener schöpferischer Musikkräfte trug der Knabe als Ideal und Lebensziel in der Brust; schon damals schwebte ihm die Tätigkeit des Dirigenten vor Augen als Beruf und Lebensinhalt, als Erfüllung seiner Mission, als Pflicht und Notwendigkeit, auf die

er sich im Zwang dieser ganz besonderen Seite seiner Begabung, noch im Knabenalter, bereits mit tiefem Ernst einstellte. Welch frühzeitiger Instinkt, welche intuitive Erkenntnis seiner Natur, seines Selbst, seiner Bestimmung! Kein Tasten, kein Probieren, sondern gleich am Anfang unbeirrbare Sicherheit des Wollens, dem ahnenden Wissen künftigen Könnens entsprungen! Und sofort passen sich Erziehung, Entwicklung, Durchbildung jenem aus der Ferne herleuchtenden Ziel an. Da der Knabe — man vergesse nicht, daß es ein Knabe ist, von dem dieser ungeheure Berufsernst Besitz ergriffen hatte! — von der Überzeugung ausging, daß der Verwirklichung seines Zukunftsplanes eine jahrelange Tätigkeit als Geiger in einem künstlerisch hochstehenden Orchester als unerläßliche Vorbedingung vorauszugehen habe, widmete sich Nikisch mit außerordentlichem Fleiß dem Violinspiel, das er als sein eigentliches Hauptfach betrachtete. Einstellung des gesamten Sensoriums und der gesamten Bildungsarbeit auf den Lebenszweck: Kennzeichen des genialen Künstlers. Und Nikisch war geboren worden nur dazu: Dirigent zu sein. Nichts anderes. Bei seiner erstaunlichen musikalischen Allgemeinbegabung hätte er, vielleicht nicht mit demselben Recht, sicher aber mit dem gleichen Erfolg, auch für den Beruf des Pianisten, des Geigers oder des Komponisten sich vorbereiten dürfen. Er hätte sicherlich auch auf diesen Gebieten der Kunsttätigkeit glänzende Leistungen aufzuweisen gehabt. Aber nein! Ihm waren Geige — so wichtig ihm auch das Violinspiel in jener Entwicklungsphase erschien —, Klavier, Komposition nur Mittel zum Zweck, Handhaben, Hilfskünste, Sprossen auf der Leiter hinauf zum Dirigenten, der in ihm wach war, aber noch unerkannt im Hintergrund stand, des Augenblicks gewärtig, da seine Stunde schlagen wird.

5.

Vom Jahre 1866 an besucht Arthur Nikisch als Schüler das Wiener Konservatorium, die alte berühmte musikalische Bildungsanstalt. Er saß zunächst in der Geigen-Klasse Heyßlers bis in das Jahr 1870/71. Dann trat er in die Ausbildungsklassen Joseph Hellmesbergers ein, des bedeutenden Geigers, der die große Tradition des Wiener Quartettspiels fortsetzte. Klavier studierte er unter der Leitung Schenners; in der Komposition war ihm Otto Dessof ein ausgezeichneter Führer, aufklärender und beratender Lehrer. Nicht unerwähnt

Andante

poco

pp

pp

poco

pp

a poco crescendo

f.

a poco crescendo

f.

ppp

Allegro

dim

ppp

pppp

pp

Aus dem Sextett für Streichinstrumente von Arthur Nikisch

Einleitung und Hauptthema des ersten Satzes

Allegro

sfp

sfp

sfp

crescendo

ff

crescendo

crescendo

möge es bleiben, daß der Vater, einsichtig und weitblickend, den genialen Filius, um ihn nicht durch Äußerlichkeiten vom Studium der Musik abzulenken, mit Ballast belastet und der Zersplitterung seiner Kräfte preisgegeben zu sehen, keine öffentliche Schule besuchen, sondern ihm in allen wissenschaftlichen Fächern ausschließlich Privatunterricht erteilen ließ. Unter so glückhaften äußeren Verhältnissen verlaufen die Lehrjahre des blutjungen Musikers. Und so wurde der kleine Arthur Nikisch als Schüler ein Stern des Wiener Konservatoriums. Seine Leistungen auf allen Gebieten des Unterrichts sind außerordentlich. Mit 13 Jahren empfing er die Goldene Medaille, den ersten Preis für ein Streichsextett; die Ehre dieser Auszeichnung hob noch der erste Preis für Violinspiel, der zweite für Klavierspiel. In seinen Studienjahren entstanden neben dem Sextett noch andere Werke: so eine Violin-Klavier-Sonate, ein Streichquartett und eine Kantate „Christnacht" für Solostimmen, Chor und Orchester, — Werke, die samt und sonders Manuskript geblieben sind. Als zusammenfassendes Hauptwerk jener Zeit der Arbeit und der ersten schöpferischen Begeisterung muß aber die große D-moll-Symphonie gewertet werden. Im Konservatorium pflegt Nikisch insbesondere Kammermusik und Quartettspiel. Julius Korngold berichtet über diese Tätigkeit im Anschluß an alte Schulprogramme: „Im November 1872 sitzt Arthur Nikisch noch am zweiten Geigenpulte von Schumanns Klavierquintett, um schon im nächsten Monat in Beethovens F-dur-Quartett die erste Geige anvertraut zu erhalten. Er scheint der beliebteste Kammerspieler geworden zu sein. Solistische Aufgaben findet man ihm nicht in den Programmen zugewiesen. Auch beim allerletzten Konkurse vor seinem Abgange von der Schule fehlt sein Name; wie der Jahresausweis des Schuljahres 1872/73 berichtet, war er durch Krankheit verhindert. Dagegen reihte er unter die fünf Jünglinge der dritten Ausbildungsklasse, denen der „erste Grad" im Violinspiel zuerkannt worden war. Unter den Kompositionsschülern der letzten zwei Jahre steht er nicht verzeichnet; wohl aber Felix Mottl, der, Abiturient wie Nikisch, auch in der Komposition den ersten Grad erhalten hatte. Mottls spätere Entwicklung ging, wie man weiß, ebensowenig wie die von Nikisch nach seiten schöpferischer Tätigkeit vor sich. Ohne es zu ahnen oder mit einer Dirigentenschule, die gar nicht bestand, dazu beizutragen, barg das Wiener Konservatorium damals zwei allererste Dirigentenbegabungen...."

Zum jungen Mann herangereift, verließ Arthur Nikisch im Jahre 1873, von seinen Lehrern bewundert und geliebt, die auch für ihn bedeutsame Studienanstalt. Es war eine besondere Auszeichnung, daß der 18jährige bei seinem Abschied die Erlaubnis erhielt, den ersten Satz seiner D-moll-Symphonie selbst zu dirigieren. Damals stand er also zum ersten Male als Führer an der Spitze eines Orchesters, wenn auch nicht vor der Öffentlichkeit. Bei dieser Gelegenheit schenkten ihm Kommilitonen und Mitbrüder in Apoll als Andenken einen Taktstock. Unter diesem in die Zukunft weisenden Zeichen, Symbol und Prophezeiung zugleich, trat er in das Leben hinaus.

6.

Wie tiefgreifend auch die Förderung gewesen sein mag, wie groß der Bildungszuwachs, das Können, all das Positive, die gewonnene Reife, die Einsicht in Wesen und Organismus des musikalischen Kunstwerks, die Nikisch dem Wiener Konservatorium zu danken hatte: so darf man doch über alledem, so hoch man es auch bewerten mag, den unmittelbaren und mittelbaren Einfluß der Stadt nicht unterschätzen, die ihn umgab, in der er atmete und wandelte. Wien, die wunderbare Stadt! „Hier, wo der Boden von alters her von Musik dampft, ist Nikisch auch musikalisch erzogen worden. Wien, das die österreichischen Musikbegabungen in seinen Bannkreis zieht, nahm auch den Knaben Nikisch auf, umfing ihn mit seiner alten Musikkultur. Welche junge Phantasie widerstünde dieser ganz einzigen Musikatmosphäre? Diese Stadt ist immer wie festlich dekoriert mit heiligen Erinnerungsstätten, die größten Figuren der Musik scheinen durch ihre Straßen zu geistern. Hier klingt das Gedenken an Beethoven, dort an Haydn und Mozart, und wieder dort an Schubert auf. All diese Meister hatten ja schon selber den Einfluß der Stadt, ihrer Luft, ihres Wesens erfahren. So Haydn, dessen Kunst überhaupt spezifisch österreichisch ist, die bürgerliche Ehrbarkeit des Österreichers, seine Heiterkeit und Frömmigkeit, Gemütlichkeit, Lust am Spaß spiegelt. Die Volksmusik, die Haydn belauschte, war nicht zuletzt die Wiens; Gasse und Tanzboden nährten seine Phantasie, machten ihn zum Anakreontiker im Dialekt. Der große Spielmann, der zuerst am Hause der Symphonie-Musik baute, starb als Wiener Hausherr..... Wieviel Wien steckt in Mozart! In Briefen an den Vater nannte er die Kaiserstadt den besten Ort von der Welt für sein Metier. Wie er selbst be-

tonte, schrieb er oft ganz für die Wiener. „Es war ein herz'ges Veilchen" — solch gemütvolle Koda gab ihm Wien nicht bloß zu Goethe ein. Papageno und Papagena sind Wiener vom Grunde... Und Beethoven? Seine künstlerische Heimat wurde Wien. Zu Wien lernte er, wie Walter von der Vogelweide in Österreich, singen und spielen. In Wiens warmer Sinnlichkeit gedieh ihm auch die Musizierlust um ihrer selbst willen, für die die tiefgründig sich gebärdende Beethoven-Geschichtsschreibung, immer nur auf der Suche nach der „tondichterischen Idee" und zu wenig nach der viel wichtigeren reinmusikalischen Idee, kein rechtes Organ hat. In Wien und seiner grünen Umrahmung pflegte Beethoven auf Spaziergängen zu arbeiten, das Pastorale wie das Heroische und Solenne einzufangen; er hörte innerlich mit, was das Auge einsog. Der Stephansturm reckte sich in seinen Erhabenheiten, die grünen Hänge des Wienerwaldes sandten ihr Sonnenflimmern und Blätterrauschen in seine anmutigen und milden Stimmungen... Und Franz Schubert? Er ist der spezifisch große Wiener Musiker. Fast jeder Takt trägt die Wiener Punze. Wien kann die ganze Entwicklung der Instrumentalmusik zu ihren höchsten Stufen aus Eigenem belegen. Bis in die jüngste Zeit hinein, wenn es Brahms, Bruckner und Mahler miteinbezieht. Und ebenso von der ältesten Zeit angefangen. Man weiß, daß in der Instrumentalmusik Mannheim eine Vorstadt von Wien war. Aber in Wien selbst wirkten Instrumentalkomponisten vor Haydn, die, wie Monn, Starzer, Reutter, es den Mannheimern zumindest gleich-, wenn nicht zuvorgetan. Neben Österreichs Musikern singt aber sein Volk, nicht zuletzt in Wien, singt und sang, von ihnen nicht ungehört und ihre Kunst befruchtend. Und so wie Österreichs Volk den Musikern vorsingt, so tanzt es ihnen vor. Auch der Tanzweise hat Wien die welterobernde künstlerische Form gegeben...."* Das ist Wien, die Musikstadt.

Die künstlerische Entwicklung Nikischs steht in ihrem gesamten Verlauf offensichtlich unter der besonderen Obhut des Schicksals, das den Glücksfall dieser ungeheuren musikalischen Begabung nicht den gefährlichen Launen, den Hemmungen oder gar den Feindseligkeiten des Zufälligen preisgegeben haben wollte. Man denke sich z. B. einmal die Möglichkeit, daß der elfjährige Knabe, statt mitten in die warme Musikatmosphäre Wiens, in die klingende und singende Luft dieser alten Musikstadt mit ihrem wunderbaren Hofopernorchester, ihren

---

* **Dr. Julius Korngold: Arthur Nikisch und Wien. Musikwelt, V. Heft, 1922.**

Sängern, ihren reichen Bildungsmitteln versetzt worden zu sein, — in einen Musikboden, aus dessen fruchtbarem Humus in die jugendliche Seele treibende Säfte hinaufstiegen, — man denke sich diesen genialen Knaben des ihn sozusagen uterinal umschließenden mütterlichen Wiens beraubt und ihn etwa nach dem musikalisch kahlen und dürren Kopenhagen oder in das trostlose Hamburg aus der Zeit zwischen 1865—1875 verschlagen, in eine Stadt der tiefsten musikalischen Ebbe: die fördernde Kraft der Umwelt wäre in diesem (doch immerhin nicht unmöglichen) Fall dem Entwicklungseigenwillen des Genieknaben nicht zuteil geworden; und eine Art künstlerisch-musikalischer Unterernährung wäre die unausbleibliche Folge dieser paradoxen Berührung gewesen. Und wie in dieser Verheimatlichung des Knaben in Wien, in der ersten Musikstadt Deutschlands, in altererbter musikalischer Kultur, tief und reich genug, um auch das stärkste musikalische Genie zu Entwicklungshöhen emporzuheben, seinem Wachstum schlanke Kraft zu geben, so tritt das gleiche „Walten des Schicksals“ in allen wichtigen Lebensabschnitten, in allen Zäsuren dieses Künstlerlebens als fördersam freundliche Macht hervor, die nicht nur die Worte Goethes bestätigt, wie sich „Verdienst und Glück“ verketten, sondern in gnädiger Schirm- und Schutzherrschaft über einem Künstler waltet, den sie Wege gehen läßt, die nach oben, ins Lichte, Klare führen, dem sie schwere Kämpfe, dunkle Krisen, lähmende Schmerzen und jegliche Art von Kraftvergeudung, von Belastungen fernhält. Nicht mehr neidvoll, wie sonst, schauen die Götter auf diesen Glücklichen herab, sondern freundlich. Magisch glänzen die Sterne als Schicksalshüter über ihm, der sich nicht einmal Polykratesopfer aufzuerlegen braucht, keinen Ring ins Meer wirft, um der Angst vor seinem Glück zu wehren oder gar in Sorge um die Erhaltung dieses Glücks zu sinnen. Einem Bau mit gegipfelten Terrassen gleicht dieses Musikerleben, auf dem Fundament seines musikalischen Genies emporgetürmt. Und auf allen Höhen dieses Lebens durfte Nikisch mit dem Doktor Marianus aus dem Faust-Epilog sagen: „Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben.“

7.

In die Lehrjahre und die Konservatoriumszeit Nikischs fällt eine interessante Episode: seine erste Begegnung mit Richard Wagner. Sie war das Ereignis seines jungen Lebens. Von tiefstem Eindruck auf Seele und Kunstanschauung, ein Er-

lebnis, dessen Nachwirkung noch jahrzehntelang in der Erinnerung des reifen Meisters nachzittert. Arthur Nikisch hat in späteren Jahren diese Begegnung selbst beschrieben. Er erzählt: „Wir schrieben das Jahr 1872. Der Frühling war ins Land gezogen in all seiner Pracht, mit einem Zauber, der wohl kaum in irgendeiner anderen Stadt so sehr alle Sinne gefangen nimmt wie in Wien. Ich war noch Schüler des Konservatoriums. Meine von mir vergötterten Lehrer waren Dessof (Komposition), Hellmesberger (Violine) und Schenner (Klavier). Durch Hellmesbergers Protektion, der mich sehr lieb hatte, durfte ich bereits in Erkrankungsfällen irgendeines Mitgliedes des Hofopernorchesters in der Oper und in den Philharmonischen Konzerten als Geiger „substituieren". Ich war sehr beglückt, dadurch auf bequemere Art die großen Meisterwerke kennen zu lernen als vorher, da ich mich noch um 3 Uhr nachmittags an der Oper anstellte, um einen möglichst guten Platz in der vierten Galerie zu erhaschen. Wenn ich von den ersten überwältigenden Eindrücken absehe, die die „Fidelio"- und „Don-Juan"-Aufführungen im alten Kärntnertortheater mit der Dustmann, mit Beck und Gustaf Walter in den Hauptrollen auf mich zwölfjährigen Knaben machten, waren es die Wagnerschen Werke, die nun mein Innerstes mit elementarer Gewalt aufrüttelten.

Nach Veranlagung und durch strenge häusliche Zucht bis dahin mehr zum Konservativismus in der Musik hinneigend, hat Wagners Musik nun einen revolutionierenden, mich mit fast verzehrender Leidenschaftlichkeit erfüllenden Einfluß auf mich ausgeübt. Wie oft saß ich die halben Nächte lang beim spärlichen Kerzenlicht über den Klavierauszügen (die Partituren waren mir natürlich unzugänglich), die unbegreiflichen Wunder dieser Musik einsaugend, bis meine brennenden, schmerzenden Augen den Dienst versagten; die glücklichsten Stunden bereitete ich mir, wenn ich nachmittags gleich nach dem Mittagessen in meiner Stube mir durch Zuziehen sämtlicher Vorhänge eine künstliche Dämmerung schuf und z. B. den „Tristan" von Anfang bis Ende durchspielte.

Plötzlich ging es wie ein Lauffeuer durch die Stadt: Richard Wagner kommt nach Wien, um ein großes Konzert zu dirigieren! In fieberhafter Erregung über die Aussicht, den Meister in Person zu sehen, am Ende gar unter seiner Leitung spielen zu dürfen, besprach ich sogleich mit einigen gleichgesinnten Kameraden den Plan, unter den Schülern des Konservatoriums eine Sammlung zu veranstalten, um Wagner eine Ehrengabe

zu überreichen. Bald hatten wir so viel beisammen, um einen hübschen silbernen Pokal erstehen zu können, der dem Einzigen, Großen ein bescheidenes Zeichen der grenzenlosen Verehrung und Bewunderung der musikalischen Jugend Wiens sein sollte. Wagner stieg bei einem Freunde, dem damaligen Primararzt des Allgemeinen Krankenhauses, Dr. Josef Standthardtner, ab; durch die gütige Vermittlung des letzteren erklärte sich der Meister bereit, uns am Vormittag, vor dem Konzert, das um halb ein Uhr im großen Musikvereinssaal stattfand (es war Sonntag, den 12. Mai 1872), zu empfangen. Die Schülerdeputation, der außer mir noch Felix Mottl, Emil Paur und Josef Pottje angehörten, wählte mich als Sprecher. Das Herz klopfte mir zum Bersten, als wir im Salon Dr. Standthardtners standen, den Eintritt Wagners erwartend. Endlich öffnete sich die Tür und er trat ein. Unbeschreiblich war der Sturm der Gefühle, den sein Erscheinen in mir erregte, unerhört bezwingend der Eindruck, den der Blick seines faszinierenden Auges auf mein jugendliches Gemüt ausübte! Von dem, was ich mir eigentlich vorgenommen hatte zu sagen, wußte ich natürlich kein Sterbenswörtchen mehr. Nach einigen für mich qualvollen Minuten fand ich aber meine Fassung wieder, und ich redete, was mir gerade einfiel — so recht vom Herzen weg. Die Sache schien dem Meister zu gefallen; er nahm unsere Gabe freundlich entgegen, dankte uns in sehr herzlicher Weise und sprach die für uns besonders bedeutungsvollen Worte: Es sei ihm um die Zukunft seines Werkes nicht bange, da er sehe, daß die Jugend für ihn sei!

Mittags fand dann das Konzert statt. Glücklicherweise (!) war wieder einer der ersten Geiger erkrankt, und ich durfte als Substitut mitspielen. Wagner dirigierte zuerst Beethovens „Eroika" und dann im zweiten Teil das für Paris nachkomponierte Bacchanale aus dem „Tannhäuser" und Wotans Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre" (mit Scaria als Wotan). Während des Konzerts (am Vormittag war es drückend schwül) brach ein furchtbares Gewitter mit Blitz und Donner los. Am Schluß des Konzerts (das Gewitter hatte sich inzwischen wieder verzogen) befand sich das Publikum förmlich in einem Taumel von Begeisterung. Nachdem Wagner durch eine entsprechende Handbewegung zu verstehen gab, daß er sprechen wolle, trat plötzlich Totenstille ein. Mit vor innerer Erregung bebenden Lippen, sein Gesicht weiß wie ein Tischtuch, sagte er: Die alten Griechen betrachteten es als ein gutes Zeichen von oben, wenn bei irgendeiner ihrer Unternehmun-

gen der Himmel ein Gewitter sandte. So wolle auch er dieses Gewitter als glückverheißend für die Erfüllung seiner Lebensaufgabe, des Werkes von Bayreuth, betrachten. Zwei Wochen später, am 22. Mai, seinem Geburtstage, fand in Bayreuth zur Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses im alten markgräflichen Opernhause jene denkwürdige, allen Teilnehmern unvergeßliche Aufführung der Neunten Symphonie statt. Das Orchester war zusammengestellt aus den hervorragendsten deutschen Orchestern: Wien, München, Berlin, Dresden; der Chor gebildet aus dem Riedel-Verein, Leipzig, und dem Sternschen Gesangverein, Berlin; die vier Solisten waren Marie Lehmann, Johanna Jachmann-Wagner, Albert Niemann und Franz Betz. Vom Wiener Hofopernorchester waren zwanzig der ersten Mitglieder entsandt; und wieder durfte ich durch die Empfehlung Hellmesbergers als 21. mitgehen; ich spielte damals bei den zweiten Geigen mit. Was ich in den vier Proben, die Wagner mit uns abhielt, lernte, ist für meinen ganzen künstlerischen Werdegang von ungeheurem Einfluß gewesen.

Ich kann sagen, daß Wagners „Eroika" in Wien und dann die „Neunte" in Bayreuth für meine ganze Beethoven-Auffassung, ja, für meine Orchesterinterpretation überhaupt entscheidend geworden ist. Auf das Essentielle einzugehen, würde hier zu weit führen. Um nur vom Äußerlichen zu sprechen: Wagner war gewiß nicht, was man einen „routinierten Kapellmeister" nennt; aber seine „Geste" war allein schon Musik. Ich sagte kürzlich, als von der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des Kapellmeisters die Rede war: „Die Stabführung des Dirigenten ist, sofern er nur nicht ein trockener Taktschläger ist, eine Seelensprache, deren Erkennen dem Hörer das Eindringen in die Gefühlswelt des Künstlers ermöglicht und das Verständnis der vorgetragenen Komposition erleichtert." Das war bei Richard Wagner durchaus der Fall. Nächst Wagner waren der geniale Johann Herbeck und mein geliebter Lehrer Otto Dessof die, denen ich als Dirigent am meisten nachzueifern trachtete. Der bedeutendste Musiker Wiens jener Zeit war aber unstreitig Joseph Hellmesberger der ältere. Unerschöpflich waren die Anregungen, die man von diesem gottbegnadeten Künstler empfing; man mußte nur Ohren haben, um zu hören, und den empfänglichen Sinn für das Wahre in der Kunst."

An jenem denkwürdigen kunstgeschichtlichen Akt im alten markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth, als Wagner seine unerhört lebensvolle und ergreifende Aufführung der Neunten

Symphonie schuf, das gigantische Werk wiedergebar aus der unerschöpflich unfaßbaren Fülle seines Musikgenies, berührte sich Nikisch mit einem andern jungen Musiker, der später als Wagnerdirigent und als Schüler des Bayreuther Meisters zu autoritativem Ansehen gelangte: mit Hans Richter, der in der Geburtstags-Aufführung der Neunten die Pauken schlug, im Organismus des Riesenwerkes ein mit ungewöhnlich bedeutungsvollen Aufgaben betrautes, sehr wichtiges Instrument. Wie mag das Ohr Nikischs, des Geigers, geschwelgt haben im Geigenklang jenes Festorchesters: denn an den Pulten der ersten Violinen standen allein zehn Konzertmeister unter der Führung Wilhelmjs, des größten und genialsten Geigers des vorigen Jahrhunderts. Das Gedächtnis Nikischs bewahrte den Darstellungstyp, den Wagner der Neunten gegeben, bewahrte vor allem die für Melos und Ausdruck ausschlaggebende Bewegung des Zeitmaßes. Daß die Wagnersche Tradition in seinen späteren Aufführungen der Neunten zu neuem Leben erstehen konnte, das war der reiche künstlerische Gewinn (neben dem menschlichen!) jener Bayreuther Kunstfahrt.

8.

Zwei Jahre lang hatte Nikisch als nichtbeamteter Musiker des Wiener Hofopernorchesters am Pult der zweiten Geigen gesessen. Aber seit dem 1. Januar 1874 gehört er als dienstlich beamtetes und ordentliches Mitglied der Wiener Hofkapelle diesem Orchester erlesener Musiker und Künstler an. Daß seine Tätigkeit ihm nicht immer in allen ihren Pflichtanforderungen behagte, wird ohne weiteres verständlich, wenn man sich die Aufgaben vergegenwärtigt, die insbesondere die älteren italienischen Opern von den Spielern verlangen: diese unendlich simplen Akkordbrechungen, konventionell geistlose Begleitungsfiguren, die sich als unendliches Garn im Orchester forthaspeln, nachschlagende Viertel von peinvoll ermüdender Eintönigkeit des Rhythmus! Nikisch pflegte an solchen Abenden, insbesondere dann, wenn Norma aufgeführt wurde, stets einen Ersatzmann an sein Pult zu stellen, den er in jedem Fall mit fünf Gulden zu entschädigen hatte. Da sein Monatsgehalt aber nur 60 Gulden betrug, so brachten kostspielige Stellvertretungen dieser Art, wenn er ihrer im Monat des öfteren nicht entraten zu können glaubte, seine Finanzen in bedenkliche Unordnung. Und wo er selbst die Prüfung und die Qual solcher Opern, in denen die zweiten Geigen „Gewehr

bei Fuß“ standen, auf sich nehmen muß, da mag es mit tiefem Aufseufzen geschehen sein. Aber es hat ihm nichts geschadet.

Die folgenden drei Jahre sind für seine zukünftige künstlerische Entwicklung ohne Zweifel von höchster Bedeutung gewesen; denn er hatte Gelegenheit, unter Herbeck, Dessof, Rubinstein, unter Liszt und Brahms sowie wiederum unter Wagner zu spielen. Zu Liszt, dem großen Musiker und großen Menschen, fühlte er sich besonders hingezogen und tief sympathisch von ihm bewegt. Daß er mit seiner unvergleichlich raschen Auffassungsgabe und einem musikalischen Ohr von höchster Vollkommenheit, mit seiner stets wachen und geschärften Aufmerksamkeit von diesen berühmten Künstlern mancherlei gelernt haben mag, darf man wohl annehmen.

Auch ein anderes großes Ereignis fällt noch in jene Geigerzeit: Im Jahre 1875 folgte Verdi einer Einladung des damaligen, auf glänzende Taten erpichten Operndirektors Jauner, in der Wiener Hofoper seine Aïda zu dirigieren. Der weltberühmte Meister hatte sich für die geplante Aufführung ein Quartett erlesener Sänger mitgebracht: die Damen Stolz und Waldmann, den großen Tenor Angelo Masini, den Bassisten Medini. In den Proben saß Arthur Nikisch an seinem Geigenpult: seine Seele glüht in Enthusiasmus, lodert in Jugendfeuer. Und mehr noch: während er, ein tönendes Organ dieses wundervollen Klangkörpers, tätig an dem Kunstwerk beteiligt war, stellte er seine Aufmerksamkeit, auf das äußerste geschärft, in so vollkommener Sammlung aller seiner Aufnahmefähigkeit, seines Gedächtnisses, seines Fassungsvermögens auf Verdi und die Darstellung der Musik durch ihren genialen Schöpfer ein, war er so ganz ausschließlich nur Ohr, daß ihm nicht das geringste entging. Einen aufmerksamereren Zuhörer hatte Verdi niemals vorher und nachher in seinem langen Leben gefunden. „Ich paßte auf wie ein Haftelmacher,“ sagte Nikisch von jener unvergeßlichen Episode. Und so ging denn in den Proben unter Verdis Leitung jedes Tempo, jeder feinste Übergang, jede Abschattung und jeder Akzent, kurz alles, was Verdi aus seinem lebendigen Herzen und seiner lebendigen Persönlichkeit heraus auf diese und in diese Musik gelegt hatte, dem jungen Geiger in Fleisch und Blut über. Und all dieses Wissen war in dem restlos aufsaugenden, gegen Verluste gefeiten Gedächtnis Nikischs für alle Zukunft so sicher aufgehoben, wie irgendeine wichtige Urkunde, wie irgendein kostbares Erbprunkstück in einem Stahlschrank. Nikisch wurde so der Bewahrer einer auf den Urheber des Werkes selbst zurück-

weisenden Tradition, eines unmittelbar von diesem empfangenen echten orchestralen Aufführungs- und Darstellungsstils. Unter allen modernen Opernkapellmeistern war Nikisch, wenn ich so sagen darf, der einzige authentische Aïda-Dirigent. Es gehörte zu diesem authentischen Aufführungsstil, daß Nikisch, so oft er später das Meisterwerk Verdis dirigierte, im ersten Akt an ziemlich flotten Zeitmaßen festhielt. Im übrigen war es der Kult des schönen Klanges, ein ideales Piano und jene wundervollen Crescendi, die aus dem fast Unhörbaren hervorquellen, aufsteigen wie ein Duft, waren es Wirkungen von aufregender Kraft und starker Leidenschaft, allerfeinste und vergeistigte Belichtungen des Kolorits, die Wellenlinien einer intensiv lebensvollen Melodik, dazu rassige Temperamentwallungen und Einzelzüge von packender Wahrheit, die als lebendiges Erbe der Aïda-Proben von 1875 jene Summe von Erfahrungen der Kunst nutzbar machten und als befruchtende Kraft wieder zufließen ließen: Geist vom Geiste Verdis. In der altar-feierlichen, kultisch-geheimnisvollen, hieratisch-zeremonienhaften Tempelszene Klangpoet und Klangmagier, ein Kolorist von unübertroffener Kunst der Farbenmischung, ward Nikisch den großen Szenen der wissende, gleich dem antiken Schicksal außerhalb der Handlung stehende Dramenlenker, in dessen Hand alle Fäden des Geschehens, alle Nerven der Musik zusammenlaufen; und immer zugleich der nervenfein und untrüglich empfindende Künstler, der alles Innerliche, Seelische, Musikalische, Unkörperliche zum Erkennen und Erleben emporhebt.

LEIPZIG: OPERNKAPELLMEISTER

9.

Nikisch als Geiger: ein höchst anziehendes Bild! Er liebt seine Geige, er war Geiger mit ganzer Seele, in Gedanken, Worten und Werken, war Geiger mit jener inbrünstigen Passion, derer nur ein Vollblutmusiker seines Ranges fähig ist. Trotzdem: sein Endziel blieb doch der Dirigent. „So dastehen und so dirigieren," hatte einst Wagner gesagt, als er Weber in Dresden dirigieren sah. Und: „So dastehen und dirigieren", das war auch die glühende Sehnsucht Nikischs. Das Weihnachtsfest 1877 sollte ihm endlich die Erfüllung dieses heißesten Wunsches bringen: Angelo Neumann, der tatkräftige und wagemutige Leiter der Leipziger Oper, hatte sich

Aus dem Jahre 1876 stammt ein großes Werk: die Symphonie in H-moll. Ihr Titelblatt trägt den Vermerk: April-September. Sie ist also noch in Wien entstanden und vereint, wie das im großen Zug entworfene Hauptthema der Hörner im ersten Satz und der Aufbau der Exposition beweist, alle Kennzeichen symphonischer Melodik mit glanzvoller Orchesterbehandlung.

Wir veröffentlichen aus dem Manuskript die ersten Partiturseiten.

dim.

mf

cresc.

dim.

dim.

mf

dim.

pp

L

cresc.

f

cresc.

f

dim.

f cresc.
mf
f cresc.
mf cresc.
pp
pp
mf cresc.
pp
pp cresc.
cresc.
mf cresc.
f cresc.
cresc.
pp
mf cresc.
pp

an den Hofopernkapellmeister Otto Dessof mit einer Anfrage nach einem Chordirektor für das Leipziger Stadttheater gewandt. Und Dessof empfahl ihm „einen jungen Musiker, einen meiner ehemaligen Schüler am Konservatorium. Er ist augenblicklich bei der zweiten Geige im Hofopernorchester. Gehen Sie an dem Mann nicht achtlos vorbei, er hat Streben und vor allen Dingen, trotz seiner großen Jugend, ein Können, das mich oft staunen macht." Der junge Mann war Arthur Nikisch. „In der nächsten Stunde war er mein", schreibt Neumann in seinen „Erinnerungen", nachdem er gelegentlich eines Besuches in Wien Arthur Nikisch kennengelernt hatte. Dieser erfahrene Menschenkenner, dieser wissende und skeptische Theatermann war von Nikisch und dem Reiz dieser magischen Persönlichkeit bezaubert.

So kam also Arthur Nikisch als Chordirektor nach Leipzig, in die Stadt, mit deren Kunstleben er jahrzehntelang auf das innigste verwachsen sollte. Völlig in Übereinstimmung mit der durch Alter und Brauch geheiligten Beförderungsordnung der Musiker, die dem Beruf des Kapellmeisters sich widmen, hatte er die erste Sprosse dieser Jakobsleiter erklommen, die in den Himmel des Dirigenten hinaufgebaut ist. Am 15. Januar 1878 war er in Leipzig eingetroffen, wo er in österreichischen Landsleuten als Mitgliedern des Leipziger Stadttheaters, das Oper und Schauspiel pflegte, ein Stück Heimat vorfand. Der berühmte Schauspieler Josef Kainz, der Kapellmeister Josef Sucher, seine spätere Frau, Rosa Hasselbeck (die herrliche Isolde!), Marie Wilt, Hedwig Reicher-Kindermann, das Ehepaar Lißmann, Anna Sachse-Hofmeister, Julius Lieban, die Tenoristen Lederer und Unger, der meisterlich charakterisierende Bariton Otto Schelper, das waren die Künstler, die in der Front der Truppe standen, die damals dem Leipziger Stadttheater künstlerische Siege errang. Nikisch trat als Chordirektor an die Stelle des glücklichen Victor Neßler, dem es der Erfolg seines „Rattenfängers von Hameln" gestattete, sich von Amt und Dienst eines Chordirektors in die Behaglichkeit eines sorgenfreien Privatlebens zurückzuziehen. Eine Chorprobe zu „Fidelio" war der erste Akt der Leipziger Tätigkeit Nikischs. Aber das überragende Können des neuen jungen Chordirektors, sein glänzendes Klavierspiel, sein unheimliches Gedächtnis kam sehr bald auch außerhalb der Tätigkeit des Chordirektors dem Theater zustatten. Angelo Neumann berichtet darüber: „Oft ereignete es sich, daß oben im Probesaal die Korrekturproben mit Orchester stattfanden, die Sucher zu

leiten hatte, während wir unten auf der Bühne Ensemble- oder Arrangierproben am Klavier von einem oder dem andern Werke hatten, oder umgekehrt. Da war es denn der junge Chormeister, der sich an Stelle Suchers ans Klavier setzte und oft, ohne den Klavierauszug aufzuschlagen, den Sängern Wort für Wort auch den Text soufflierte und jeden Einsatz markierte. Sobald Sucher durch die sehr anstrengenden Proben mit dem Orchester daran verhindert war, die Soli- und Ensembleproben am Klavier abzuhalten, war es geradezu eine Freude, wie lebhaft dann die Künstler das Verlangen aussprachen, mit diesem jungen Mann studieren zu dürfen."

Angelo Neumann hatte das Genie Nikischs sehr bald erkannt und völlig begriffen, daß es Verschwendung und Kraftvergeudung ohnegleichen bedeutet hätte, wenn man die unbegrenzten musikalischen Fähigkeiten Nikischs für eine Tätigkeit dauernd in Anspruch genommen hätte, für die eine sehr viel geringere Begabung, etwa die eines tüchtigen Durchschnittsmusikers, ausreicht. Er entband also Nikisch schon nach vier Wochen seiner Chormeisterherrlichkeit und erhöhte ihn zum Kapellmeister. Als solcher sollte er sein Probestück bestehen im Alten Theater, wo er am 11. Februar 1878 zum ersten Male in seinem Leben in einem öffentlichen Theater den Taktstock in seiner ganz unnachahmlichen, höchst persönlichen, anmutig-malerischen und dennoch kategorisch bestimmten Weise führte. Er dirigierte die erste Aufführung von Paul Lacomes Operette „Jeane, Jeanette, Jeanetton".*

Der Erfolg war ungeheuer, das Aufsehen gewaltig. Das Gerücht von den Wunderdingen, die sich da in dem alten Haus begaben, drang in alle Kreise Leipzigs und kam sogar dem Theaterdirektor zu Ohren. Die Leipziger waren außer sich vor Staunen und Bewunderung dieses jungen Kapellmeisters, der da auswendig dirigierte und von dem ein elektrisches Fluidum auszugehen schien, das die Energie und das Temperament des Orchesters vervielfachte, das im Orchester und auf der Bühne wahre Wunder wirkte. Angelo Neumann erkannte mit seinem scharfen Blick für Menschen und Dinge sofort, welch außergewöhnliches Dirigiertalent in dem jungen Manne zur Tätigkeit, zum Ichtum hindrängte, und beschloß, ihn weiterhin nach Möglichkeit zu fördern. Die Gelegenheit dazu bot sich bald. Nachdem Nikisch mit einer blitzsauberen,

---

* Eugen Segnitz hat in seinem Nikisch-Schriftchen diesen Abend mit der lebhaften Anschaulichkeit des Augenzeugen geschildert. Seite 22.

kammermusikalisch feinen und elastischen Aufführung Halevys reizvoller komischer Oper „Der Blitz“ seine junge Meisterschaft zum zweitenmal bestätigt, sah sich Nikisch im Sommer desselben Jahres 1878 berufen, den beurlaubten Ersten Kapellmeister der Leipziger Oper, den braven und trefflichen Josef Sucher, zu vertreten; Nikisch dirigierte zunächst den „Tannhäuser“, sehr bald darauf auch die „Walküre“: zum größten Erstaunen der im Dienst ergrauten Orchestermusiker mit blitzender Sicherheit und fortreißendem Schwung. Auch daß er gleich in der ersten „Tannhäuser“-Probe einen uralten, immer wieder von Aufführung zu Aufführung weitergeschleppten (harmonisch-konsonanten) Notenfehler in der zweiten Fagottstimme verbesserte, den bisher niemand bemerkt hatte, imponierte den etwa noch Mißtrauischen gewaltig. Sofort mit dieser ersten Orchesterprobe hatte der junge Dirigent das ganze Orchester für sich gewonnen. Seine Autorität stand von da an unerschütterlich fest. Und als im Jahre darauf, 1879, Sucher Leipzig verließ und einem Ruf nach Hamburg folgte, wurde Nikisch — im Alter von 24 Jahren! — Erster Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters. Neben ihm und gleichgeordnet mit ihm wirkte Anton Seidl, der später als Pionier der Wagnerschen Kunst in Neuyork eine gesegnete Tätigkeit als Wagner-Dirigent entfaltete. So war also das Ziel erreicht, der Zukunftstraum Nikischs Wirklichkeit geworden.

In dieser hervorragenden Stellung, in der er volle zehn Jahre hindurch eine prachtvolle und fruchtbare Wirksamkeit entfaltete, schuf sich der junge Kapellmeister eine ebenso gehaltvolle wie vielseitige Tätigkeit, die seinen Fähigkeiten und künstlerischen Neigungen in gleichem Maße zusagte. Es ist bekannt, daß die Leipziger Oper während seines Wirkens als führender Kapellmeister auf seltener Höhe stand: da gab es zahlreiche glanzvolle Uraufführungen, interessante Neueinstudierungen mit einem Opernensemble von vornehmer Einheitlichkeit und künstlerisch abgetöntem Charakter. Eine der glorreichsten Epochen des Leipziger Operntheaters!

Eine imposante Reihe alter und vor allem neuer Werke trug Reichtum und Spannung in den Spielplan hinein. Da erschien Glucks „Armida“; alle Standwerke der Opernliteratur, die Opern Rossinis, Aubers, Gounods; Werke Meyerbeers, Webers und Marschners wurden in mustergültigen Neueinstudierungen dem Leben zurückgegeben. Ja, und das allergewaltigste Ereignis jener Zeit: zwei Jahre nach dem ersten Bayreuther Festspiel brachte Angelo Neumann 1878 in Leipzig

den Nibelungenring zur Aufführung; abermals zwei Jahre später, 1880, „Tristan und Isolde“. Das waren Leistungen, mit denen das Leipziger Stadttheater vor allen deutschen Bühnen die Hegemonie an sich riß und sie längere Zeit hindurch behaupten konnte: ein Zeichen für die Überlegenheit der geistigen Führung, deren sich damals die Leipziger Oper erfreute. Initiative, Wagemut, Enthusiasmus und untadelige Leistungen: von Anfang an die Kräfte, mit denen die Welt zu erobern war, zu allen Zeiten. Arthur Nikisch ließ es sich angelegen sein, insbesondere die Werke lebender Komponisten aufzuführen; Verdi sandte seine „Aïda“ und „Amelia“ nach Leipzig; Bizets „Carmen“ erschien im faszinierenden Glanz ihrer Neuheit; Goldmarks „Königin von Saba“ zeigte ihren Schöpfer auf der Höhe seiner dramatischen Begabung, seiner orientalisch berauschenden Melodik. Brülls „Goldenes Kreuz“, Kretschmers „Heinrich der Löwe“, Holsteins „Hochländer“, „Franzesca da Rimini“ von H. Goetz, Klughardts „Iwein“ schlossen das Bild der deutschen Opernproduktion jener Jahre, von anderen Werken zu schweigen.

10.

Inzwischen war ein Wechsel in der Theaterleitung eingetreten. Angelo Neumann hatte sich ausschließlich seinem reisenden Wagnertheater gewidmet, mit dem er die gewaltigste Schöpfung der gesamten musikdramatischen Literatur, eines der allergrößten Werke der Kunst aller Zeiten und aller Völker überhaupt, Wagners „Ring des Nibelungen“, dem deutschen und europäischen Publikum vorführte. Auf die sella curulis des Leipziger Stadttheaters, auf den Herrscherhochsitz des Direktors hatten die Stadtväter Leipzigs Max Staegemann berufen, einen Künstler, dem von seiner Bühnenlaufbahn her Leistungen in den Opern Mozarts und Marschners — „Don Juan“ und „Hans Heiling“ — als Belegstücke großer Begabung und künstlerischer Vornehmheit des Gestaltens beredt zur Seite standen. Und gerade der Künstler in Staegemann wußte den Künstler Nikisch seinem ganzen Wert nach zu schätzen: er ließ seinem genialen Kapellmeister in allen musikalischen Dingen freie Hand. Nikisch warf nach wie vor seine Autorität zugunsten neuer Werke in die Wagschale: Rubinsteins „Dämon“ und „Makkabäer“ (diese mit Marianne Brandt als Leah), Brülls „Königin Mariette“, Bungerts „Studenten von Salamanka“ bedeuteten freilich keine Dauerwirkungen der neuzeitlichen Oper, verdienten

aber die Ehre, aufgeführt zu werden. Ein anderes Werk eines Zeitgenossen, das Nikisch aus dem Manuskript aufführte, erregte sogar einen kleinen Theaterskandal: es war die Oper „Helianthus“ von Adalbert von Goldschmidt, eines ohne Zweifel hochbegabten Künstlers, den Arthur Nikisch als schaffenden Musiker ebenso aufrichtig schätzte und zu fördern wünschte — seiner Begabung willen —, wie er ihn als Menschen liebte. Adalbert von Goldschmidt war vorher mit einem großen Chorwerk, mit Hamerlings „Sieben Todsünden“, vor die Öffentlichkeit getreten, an dem die Kritik ihren Witz übte. Er versuchte später nochmals, die Bühne zu gewinnen mit einer in Stil und Ausdruck ergötzlich burlesken Oper „Die fromme Helene“, die, in Hamburg aufgeführt, das Schicksal des „Helianthus“ teilte, im Lärm eines Theaterkampfes unterzugehen und begraben zu werden. Selbst die Hingabe und das starke Eintreten Nikischs konnten jenes Werk nicht retten. Um so größer war dagegen der Erfolg, den Victor Neßlers neue Oper „Der Trompeter von Säkkingen“ fand, als sie am 4. Mai 1884 zum ersten Male in ihrer sentimental-bürgerlichen, allzu gemeinfaßlichen Melodik, ihrem flachen Schwung, ihren putzigen Zipperleinmotiven und ihrer reinlichen Trompeterbanalität in Szene ging. Die entzückende Magdalena Jahns und der markige Otto Schelper rissen in ihren Rollen als Maria und Werner ganz Leipzig zu jubelndem Entzücken hin. Neßler, der glückliche Komponist, der sicherlich weder mit dem einen Punkt in der Menschenseele gerechnet hatte, in dem jeder ein Plebejer ist, — wenn er auch gerade auf diesen Punkt hin seine Musik gerichtet zu haben schien, — noch mit ihr etwa gar eine gegenwagnerische, bewußt bürgerlich-triviale Familienromantik als Abkehr von Wagner unterstrichen haben wollte, widmete die Partitur seiner gänzlich problemfreien, harmlos musizierenden Oper keinem Geringeren als Arthur Nikisch. Und dieser, der als Schaffender, als Komponist, verstummt war, stattete seinen Dank für die schmeichelhafte Widmung ab, indem er sich hinsetzte, die Feder eintauchte und eine Orchesterfantasie über den „Trompeter von Säkkingen“ schrieb, die eigentlich als das Beste der ganzen Oper zu gelten hat. Für Nikisch selbst war diese Fantasie ein ganzer oder halber Scherz. Vielleicht auch nur Verlegerarbeit. Jedenfalls ein geistreicher und künstlerischer Dank für eine Ehrung, von der zu sprechen Verlegenheit bedeutet für einen, der in die Augen Richard Wagners geschaut und von diesem Offenbarer die Neunte Symphonie mit-

wirkend empfangen durfte. Jedenfalls hat Nikisch nach dieser Fantasie keine Note mehr geschrieben.

Als ich einmal, sehr viele Jahre später, Nikisch gegenüber seinen Verzicht auf die schaffende Lust des Komponierens bedauerte, sagte Nikisch: „... Glauben Sie mir, wenn ich mich nach Tisch bei einer guten Zigarre und einer Tasse Mokka an den Schreibtisch setzen wollte, könnte ich genau so gut komponieren wie viele andere. Aber ich bin Dirigent. Ich habe alle Musik, von Bach angefangen, bis auf die jüngste Gegenwart, im Kopf. Wenn ich nun komponiere, was würde anderes dabei herauskommen als Kapellmeistermusik! Und von der gibt es schon genug. Begreifen Sie nun, warum ich nicht mehr komponiere ...?"

Ach ja, Kapellmeistermusik gibt es wahrlich genug. Aber man darf überzeugt sein, daß Nikisch trotz des eigenen Verdachtes gegen sein uneingelöstes, ungeborenes, unverwirklichtes Schaffen sicherlich niemals jener Art von Musik sich verschrieben hätte, die Wagner als „Kapellmeistermusik" in ihres Wesens unfruchtbarem Kern gekennzeichnet. Der Schaffenstrieb Nikischs nahm, indem er sich des Komponierens enthielt, eine andere Richtung: Nikisch war nie schöpferischer, niemals ein ursprünglicher und genialer Schaffender als dort, wo er dirigierte. Er war der schöpferische Dirigent.

II.

Eine um ihrer Herkunft und ihres Inhaltes wegen bedeutsame Charakteristik Arthur Nikischs, des Operndirigenten, möchte ich im Zusammenhang mit der Leipziger Epoche seines Wirkens einfügen. Peter Tschaikowsky — jener von Nikisch so hoch verehrte und in genialen Aufführungen im deutschen Konzertsaal eingebürgerte Meister — war es, der dem jungen Opernkapellmeister ein Preislied gesungen. In seinen „Erinnerungen" schreibt der russische Bewunderer: „Die Leipziger Oper kann auf ihren genialen jungen Kapellmeister Arthur Nikisch, der ein Spezialist in den Wagnerschen musikalischen Dramen der letzten Periode ist, stolz sein. Ich hörte dort „Rheingold" und „Die Meistersinger". Das Orchester der Oper ist dasselbe wie im Gewandhaus, folglich ersten Ranges; so tadellos auch die Orchesterführung unter Reineckes Leitung erscheint, so erhält man einen wahren Begriff von der orchestralen Vollkommenheit, zu welcher das Orchester unter der Leitung eines genialen Kapellmeisters gelangt, doch erst, wenn man die Aufführung der schweren und

komplizierten Partituren Wagners von solch einem wunderbaren Meister seiner Sache, wie Herr Nikisch es ist, dirigieren hört. Sein Dirigieren hat nichts Gemeinschaftliches mit der effektvollen und in ihrer Art unnachahmlichen Manier des Herrn Hans von Bülow. In dem Maße, in dem letzterer beweglich, unruhig, effektvoll in der manchmal sehr augenfälligen Manier seines Dirigierens, ist Herr Nikisch ruhig, sparsam mit überflüssigen Bewegungen, aber dabei außerordentlich gebieterisch, mächtig und voller Selbstbeherrschung. Er dirigiert nicht, aber er überläßt sich irgendeinem geheimnisvollen Zauber; ihn selbst bemerkt man kaum, er bemüht sich gar nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, aber trotzdem fühlt man, daß der vollzählige Orchesterkörper, wie ein Instrument in den Händen eines merkwürdigen Meisters, sich dessen Führung voll und willenlos unterordnet. Dieser Dirigent ist klein von Statur, ein sehr blasser junger Mann von gegen 30 Jahren mit prächtigen, poesievollen Augen, die aber wirklich in der Tat irgendeine bezaubernde Macht besitzen müssen, die das Orchester zwingt, bald wie eine Taube zu girren, bald zu erstarren in atemraubendem Mystizismus! Und das alles bewirkt, daß die Zuhörer den kleinen Kapellmeister, der sein Orchester wie gehorsame Sklaven beherrscht, gar nicht bemerken."

Mit dem hohen Schwung und der feurigen Natur seines Künstlertums wirkte Arthur Nikisch im Theater weiter, trotz der gewitterschwülen Stimmung, die dort herrschte, trotz der Kampfansagen an die Theaterleitung Max Staegemanns, in denen die Leipziger ihr Theaterinteresse und ihre Musikbegeisterung am wirkungsvollsten glaubten ausdrücken und den Beweis ihres Kunstverständnisses meinten erbringen zu können. Immer kriselte es, ohne daß es zu einer Krise kam, und keinen tödlichen Blitz schleuderte die drohende Wetterwolke. Nikisch ließ sich nicht beirren durch Streit und Zank, durch die Pamphlete und Brandschriften, die gegen seinen Direktor geschleudert wurden, ohne viel Schaden anzurichten geschleudert wurden, um die „Tradition" aufrecht zu erhalten; nämlich die ehrwürdige Tradition kleiner Theaterskandale, mit der in jenen Zeiten jede Direktion, sie mochte wie immer beschaffen sein, zu rechnen hatte. An den Glanztaten des Theaters: Glucks „Alkeste", Webers „Euryanthe", an prachtvoll vollendeten Verdi-Aufführungen (u. a. „Rigoletto" mit dem Ehepaar Artôt-Padilla) mußte jeder Angriff wie an demantenem Schild abprallen.

12.

Aber auch außerhalb des Theaters fing der geniale junge Dirigent an, seine Kreise zu ziehen. So leitete er im Winter 1880/81 zu wiederholten Malen — als der Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke krank daniederlag, — die Gewandhaus-Konzerte. Das war der Fall am 12. Februar 1880, wo er „wegen Unwohlseins des Herrn Kapellmeisters Reinecke" — wie der Konzertzettel meldete — das 17. Abonnementskonzert mit folgendem, für die Gewandhausrichtung typischem Programm dirigierte: „Und Gottes Will' ist dennoch gut", Kirchenstück für Chor und Orchester von Moritz Hauptmann; Symphonie (D-moll) von Robert Volkmann; Der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester von Felix Mendelssohn-Bartholdy; „Frühlingsbotschaft", Konzertstück für Chor und Orchester von Niels W. Gade; Ouverture, Scherzo und Finale von Robert Schumann. Ein anderes Mal, am 3. Februar 1881, hatte „in Abwesenheit des Herrn Kapellmeisters Reinecke Herr Kapellmeister Nikisch die Leitung des Konzerts (des 15. Abonnementskonzerts) gütigst übernommen". Das Programm enthielt folgende Werke: Symphonie (C-dur) „L'ours" von Haydn; Konzert (D-moll) für Pianoforte von Mozart, vorgetragen von Frau Clara Schumann; Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven; Variations sérieuses von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann; Symphonie (Nr. 4, D-moll) von Robert Schumann. Haydns Symphonie „L'ours" erschien überhaupt zum ersten Male auf dem Programm eines Gewandhauskonzerts. (Im Jahre 1881!) Schon Nikischs Vorschlag, diese Symphonie aufzuführen, überraschte das Direktorium: niemand kannte sie. Der junge Dirigent erzielte u. a. einen besonders tiefgreifenden Erfolg mit der Aufführung von Schumanns wertvoller D-moll-Symphonie, der Frau Clara Schumann, die Witwe des Komponisten, beiwohnte. Clara Schumann hatte das bevorstehende Ereignis dieses Konzertes ihrer Tochter Marie mit den Worten angezeigt: „Es dirigiert e i n H e r r N i k i s c h, ein ganz ausgezeichneter Dirigent". Aus der Wendung „ein Herr Nikisch" geht hervor, daß sie über diesen Künstler, der ganz Leipzig in Aufregung versetzte und zu leidenschaftlicher Bewunderung hinriß, bis zu diesem Augenblick kaum genügend unterrichtet war und seine Begabung aus persönlicher Erfahrung keinesfalls gekannt haben kann, ein Mangel an Fühlung mit der Zeit und ihren Männern, der in der Erscheinung dieser über Gebühr gefeierten Frau immerhin auffallend bleibt. Kurze Zeit darauf erneute

und steigerte Nikisch seinen Erfolg als Symphoniedirigent mit einer Aufführung der „Neunten Symphonie“, die im Theater auf dem Augustusplatz mit dem Gewandhausorchester stattfand, jener ausgezeichneten instrumentalen Körperschaft, deren virtuose Leistungsfähigkeit ihm restlos die Verwirklichung seines endgültig durch Wagner bestimmten Aufführungsideals der geistig und technisch gleich schwierigen Symphonie gestattete.

Im Juni 1881 dirigierte Nikisch die Konzerte, die der „Allgemeine deutsche Musik-Verein“ zur Feier der Tonkünstlerversammlung in Magdeburg veranstaltete. Er führte damals u. a. die in ihren östlich-russischen Episoden fesselnde Es-dur-Symphonie von Borodin auf. Ein ähnliches Fest, das im Jahre 1885 in Leipzig den Geist der Modernität triumphieren ließ über die herrschenden konservativen Strömungen und einen auf die Dauer unerträglichen, zu Widerstand und Revolten herausfordernden, ganz einseitigen Mendelssohn- und Schumannkult, brachte ihm glänzende Dirigenten-Triumphe. Bei der Festfeier widmete Franz Liszt, der sich von Anfang an auf das lebhafteste für die seltene Begabung Nikischs interessierte und ihn schon 1881 in Magdeburg ausgezeichnet hatte, dem jungen Meister einen Trinkspruch, den er mit den Worten schloß: „Ich trinke auf das Wohl des Auserwählten unter den Auserwählten!“ Die geistreiche Frau Elisabeth von Herzogenberg, gänzlich unfähig, die Zukunftskeime und die Fruchtbarkeit der „Neudeutschen Musik“ zu erkennen und die Bedeutung Liszts als eines der stärksten Anreger zu neuer Formenbildung zu erfassen, glossiert das Fest in einem Brief an Brahms mit den Schlußworten: „Nikisch hat sich (mit dem Parzenlied) große Mühe gegeben und so viel herausgebracht, als in Leipzig möglich ist, wo die Damen zwar schmachten und ihren Part mit verschränkten Armen auswendig singen können, aber auf ein bißchen höher oder tiefer keinen Wert legen.“

In das Jahr 1884 fällt eine weit in die Zukunft hinein wirkende Tat Nikischs, die, zugleich Entdeckung und Befreiung, einen Akt ausgleichender Gerechtigkeit gegenüber einem der größten Symphoniker der Gegenwart bedeutet, der als Schaffender bis dahin die ganze Bitterkeit der Vernachlässigung auszukosten gehabt hatte: Da klang zum ersten Male in Norddeutschland der Name Anton Bruckner in die Öffentlichkeit, und zum ersten Male hörte man in Norddeutschland eine Symphonie des Wiener Meisters. Es war seine Siebente, die E-dur-Symphonie, der die hinreißend großartige Leistung Nikischs einen so machtvollen Eindruck sicherte, daß

von da an Name und Werk dieses Schaffenden nicht mehr übersehen werden konnten. Die Verdienste Nikischs um Bruckner haben ihre historische Bedeutung. Sie lassen sich nur vergleichen mit der großen Tat Mendelssohns, der die Matthäuspassion und mit ihr das Bachsche Gesamtwerk von den Toten erweckte, mit Bülows großartiger Propaganda für Beethoven und Johannes Brahms.

Schließlich ist aus der Leipziger Periode noch zu erwähnen, daß sich Nikisch 1885 in hervorragendem Maße an der Gründung des Lisztvereins beteiligte, zusammen mit Martin Krause, einem fortschrittlich gerichteten Musiker, der sich als gesuchter Klavierpädagoge zur Schule Liszts, als gefürchteter Kritiker zu den Grundsätzen Richard Wagners und den in den Hauptwerken der zeitgenössischen „Nuove Musiche“ niedergelegten Anschauungen bekannte. Der Lisztverein war ein Schutz- und Trutzbündnis gegen die konservative Starrheit und die beleidigend ablehnende Haltung, die das Gewandhaus und sein Kapellmeister Carl Reinecke aller neuen, insbesondere jeder aus der Gefolgschaft Liszts stammenden Musik entgegenstemmte; war aber auch eine positiv gerichtete und bejahende Gesellschaft gleichgesinnter Künstler, die das begrenzte, eine freie, außerhalb des Gewandhauses mögliche Orchesterkultur ausschließende Musikleben Leipzigs erweitern und befruchten wollte. Und es blieb durchaus nicht nur beim Wollen, sondern es folgten Taten: große Orchesterkonzerte, Solistenkonzerte, Lieder- und Kammermusikabende, ästhetisch-literarische Vortragsreihen. Sie alle dienten einzig der tragenden Idee des Lisztvereins: die großen Werke Liszts bekannt zu machen, alles Wertvolle im Schaffen der Zeitgenossen zum Leben zu wecken, der Freiheit eine Gasse zu bahnen, aufzuklären, Anhänger und Freunde zu gewinnen, in jeder Weise den musikalischen Fortschritt zu fördern. Das gelang in vollem Umfang, gelang um so leichter, als sich eine ganze Phalanx ausgezeichneter Künstler dem Lisztverein für seine musikalische Kulturarbeit zur Verfügung stellte. Vor allem Arthur Nikisch, der die großen Orchesterkonzerte dirigierte, in denen neben anderen Lisztschen Werken die Faust-Symphonie und die Dante-Symphonie zu ergreifender Darstellung gelangten, Werke, denen in der Größe ihrer Ideen, in der Weite ihres Horizonts und der Kraft ihrer poetisch-musikalischen Charakteristik eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung für die Gattung der modernen Symphonie nicht streitig gemacht werden kann. Und nicht nur das: die der stärksten ethischen

Wirkungen der Musik teilhaft sind: zu erschüttern, zu läutern, zu erheben. Drei Konzerte größten Stils wurden im Oktober 1886 als Geburtstags- und Gedächtnisfeier für den wenige Wochen vorher in Bayreuth entschlafenen Meister veranstaltet. Nikisch schuf da Leistungen ganz ohne Vorbild und Gleichnis. Die jungen Weimarer Pianisten aus der Schule Liszts drängten sich zu diesen musikalisch sauerstoffreichen, anregenden und eindrucksvollen Konzerten: der geniale Arthur Friedheim, der herrliche Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen, Alfred Reisenauer, William Dayas, Conrad Ansorge — gelegentlich Moritz Rosenthal und auch Eugen d'Albert: sie waren es, die die musikalischen Ausgaben dieser interessanten Programme aus ihrem reichen musikalischen Vermögen bestritten. Gar mancher dieser jungen schwungvollen Pianisten errang in den Konzerten des Lisztvereins seine ersten Siege. Im Lager des Lisztvereins herrschte Freudenstimmung. Man triumphierte. Die Gegner im anderen Lager grollten und höhnten. Sie glaubten den Lisztverein von heute auf morgen zerfallen zu sehen. Aber sie irrten. Der Lisztverein hörte erst 1902 zu bestehen auf, nachdem die Idee und das Werk, dem seine Tätigkeit galt, auch im Gewandhaus sich restlos durchgesetzt hatte.

INTERMEZZO: BOSTON — BUDAPEST

13.

Die erste Leipziger Schaffensperiode Arthur Nikischs fand ihren unvorhergesehenen Abschluß, als der inzwischen zu ausgebreiteter Berühmtheit gelangte Künstler — schon die zahlreichen fremdländischen Musikstudierenden des Leipziger Konservatoriums trugen seinen Ruhm in alle Richtungen der Windrose, in alle Kulturländer der Welt — einen Ruf nach Boston erhielt. Das geschah im Sommer 1889. Zum Herzeleid aller Leipziger Opernfreunde, aller Musikfreunde überhaupt, ohne Ansehen ihrer Parteizugehörigkeit, nahm Nikisch die ihm angebotene, ohne Zweifel künstlerisch ehrenhafte und wirtschaftlich gewinnbringende Dirigentenstellung an. Mit dem für jene Zeit außerordentlichen Gehalt von 10 000 Dollar — in Leipzig hatte sein Einkommen als Opernkapellmeister 10 000 Mark betragen — trat Nikisch an die Spitze des von dem reichen Kunstmäzen Higgins unterhaltenen Bostoner Symphonieorchesters, mit dem er vier Jahre lang in Boston und allen

größeren Städten Nordamerikas Konzerte gab. Das Orchester, eines der vorzüglichsten der Welt, bestand durchaus aus Künstlern und Instrumentalvirtuosen ersten Ranges. Mit diesem höchst intelligenten und vollendeten Orchester zu musizieren, würde Nikisch vollkommen befriedigt haben, wenn nicht die Reisestrapazen und die Riesenarbeit dauernden Konzertierens, kaum unterbrochen durch Ruhetage und die notwendigsten Atempausen, wenn nicht der Zwang unendlicher Eisenbahnfahrten ihn bestimmt hätte, auf die Erneuerung seines amerikanischen Vertrags zu verzichten. Es war ihm zuviel der Anstrengung, während der Konzertspielzeit 50 000 Meilen im Eisenbahnwagen zurücklegen zu müssen; und selbst der ihm zur Verfügung stehende amerikanische Luxuszug, mit allen nur erdenklichen Bequemlichkeiten ausgerüstet, konnte ihn mit diesem nervenfressenden Dauerrasen durch die Vereinigten Staaten nicht versöhnen. Der künstlerische Erfolg dieser ausgedehnten Reisen, mochte er auch noch so groß, noch so berauschend sein, befriedigte ihn doch nur halb. Die Ursachen für diese halbe Befriedigung lagen in der halben Bildung und der halben Kultur, auf die Nikisch in jenen Jahren noch allenthalben stieß. Wie es um das Verständnis künstlerischer Dinge, um das Verhältnis breiter amerikanischer Volksschichten zu Musik und Konzert bestellt ist, davon hat Leo Slezak ergötzlich, aber auch in nachdenklich stimmenden Kulturschilderungen erzählt.*

14.

Das ungarische Vaterland hatte sich Arthur Nikischs, seines berühmten Sohnes, erinnert, der, obwohl von einer ungarischen Mutter geboren, doch viel mehr Deutscher und Österreicher als Ungar, vor allem Wiener geworden war. Die Königliche Oper in Pest öffnete ihm ihre Tore. Dorthin ging Nikisch 1893 als Operndirektor und leitender Kapellmeister. Aber die unerquicklichen Verhältnisse, die an der Königlichen Oper herrschten, machten es Nikisch unmöglich, sich in der ungarischen Hauptstadt wohl zu fühlen, in ungarischem Boden Wurzel zu schlagen. In seinem künstlerischen Schaffen gehemmt, durch absichtlich von der anderen Seite hervorgerufene Zwiste mit der Intendanz verstimmt, ja, Demütigungen und Beleidigungen ausgesetzt, derer er sich mannhaft wehrte, konnte seines Bleibens in diesem unleidlichen Wirkungskreis nicht sein. Nikisch sprach in späteren Jahren, als er innerlich diese Pester Zeit längst überwunden hatte, nicht gern und nur

* Leo Slezak: „Meine gesammelten Werke."



Arthur Nikisch
als Kind



Arthur Nikisch
als Konservatorist



Arthur Nikisch
als Theaterkapellmeister
in Leipzig



Arthur Nikisch
beim Antritt seiner Stellung als
Gewandhaus-Kapellmeister

zögernd von ihr. Selbst die Erinnerung an sie weckte ihm noch Mißbehagen. Er, der eine ganz harmonische, auf alle schönen Konsonanzen des Lebens abgestimmte Natur war, der mit allen Menschen bonae voluntatis in Frieden lebte, Streit und Zank aus dem Wege ging, nannte in vertrauter Stunde die Pester Epoche „die unglücklichste seines Lebens". Er hörte nach jenen traurigen Erfahrungen auf, sich als Ungar zu fühlen, Ungar zu sein.....

GEWANDHAUSKAPELLMEISTER

15.

Aber, da erging wieder ein Schicksalsruf an ihn: er kam aus Leipzig, aus der ihm so lieben, vertrauten, mit zahllosen Fäden der Sympathie seinem Leben, seiner Kunst, seiner menschlichen Persönlichkeit verknüpften Stadt, die seinen ersten großen Aufstieg, seine Erhebung zur Meisterschaft, zu strahlender Vollkommenheit gesehen. Und dieser Ruf stellte sein künstlerisches Wirken und seine gesamte Lebenshaltung vor einen vollständigen Umschwung, eröffnete ihm neue großartige Perspektiven: das war die Berufung Nikischs an das Leipziger Gewandhaus, an eines der ältesten und angesehensten, größten und reichsten Konzertinstitute Deutschlands, dessen ruhmvolle Geschichte bis in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Als diese für das künstlerische Leben Leipzigs und für Gegenwart und Zukunft Nikischs gleich bedeutsame Wendung sich zu vollziehen im Begriff stand, weilte Nikisch — es war im Juni 1895 — auf Urlaub in London, um dort eine Anzahl von Orchesterkonzerten zu dirigieren. In London erhielt er einen Brief der Leipziger Gewandhaus-Gesellschaft, in dem angefragt wurde, ob er seine Verbindlichkeiten mit der Pester Oper lösen könne und die Leitung der Gewandhaus-Konzerte übernehmen wolle. Hocherfreut und, wie er selbst schrieb, „mit großer Genugtuung erfüllt, daß man ihn in erster Linie für berufen erhält, die Kapellmeisterstelle am Gewandhaus, den glänzenden Traditionen des Instituts gemäß, würdig auszufüllen", sagte er grundsätzlich zu. Noch war eine Reihe von Schwierigkeiten zu beheben, deren hauptsächlichste eben darin bestand, daß Nikisch für drei weitere Jahre an Budapest gebunden war. Die Gewandhausdirektion kam den Wünschen Nikischs in bezug auf die Leitung der auswärtigen Konzerte, die er übernommen, auf Urlaub und Gehalt in liberalster Weise

entgegen. Alle diese Fragen wurden zu beiderseitiger Zufriedenheit erledigt, nachdem Nikisch von vornherein erklärt hatte, daß er die Gewandhauskonzerte immer als den Hauptteil seiner künstlerischen Tätigkeit zu betrachten habe. Für den Fall, daß die Lösung des Budapester Vertrags durch Hindernisse verzögert werden sollte, hatte die Gewandhausdirektion sich vorgesehen, indem sie die zeitweilige Leitung ihrer Konzerte dem trefflichen Kapellmeister Hans S i t t anzuvertrauen beschlossen hatte, den sie als interimistischen Dirigenten für die ersten zehn Gewandhauskonzerte gewonnen. Indessen, zu praktischer Bedeutung gelangte die vorgesehene Stellvertretung Nikischs durch Sitt nicht. Denn zu seiner Genugtuung gelang es Nikisch, sich in Pest freizumachen, so daß er also den Leipziger Antrag annehmen und sein neues Amt sofort antreten konnte. Sein „Ja" führte ihn endgültig in diese Stellung, würdig seines Genies, seines Ruhms, seiner Meisterschaft, seiner Erfahrung. Und so konnte er mit Stolz und Genugtuung an die Spitze des vornehmen, von klassischem Hauch umwitterten Konzertinstituts treten. Zu wiederholten Malen bekannte er freudig, daß er sich in dieser Stellung so wohl fühle wie irgend möglich, und daß sie allen Wünschen, die er je gehegt, in vollstem Maße entspräche. Im September 1895 übersiedelte Nikisch nach Leipzig, und das erste Konzert brachte ihm „nicht endenwollende, ganz enthusiastische Ovationen", wie das „Musikalische Wochenblatt", damals die erste Musikzeitung Leipzigs, berichtet. Das Gewandhaus wird im Leben Nikischs fortan der unverrückbare Mittelpunkt. Nikisch fand in Leipzig alles, was ein Künstler selbst von seiner Bedeutung sich nur wünschen kann: eine glänzende äußere Stellung, eines der besten Orchester der Welt, das mit Bewunderung zu seinem berühmten Führer emporschaut, einen obersten Rang in der Gesellschaft. Ihn trug die Liebe seiner Freunde, die Verehrung der Kenner, der Enthusiasmus des Publikums: ein Vierteljahrhundert lang war er die populärste Persönlichkeit des modernen Leipzig.

Sein Vorgänger im Kapellmeisteramt war 35 Jahre lang Carl Reinecke gewesen: ein hochgebildeter und ausgezeichneter Musiker, delikater Mozartspieler, als Komponist Formalist und Epigone der Schumannschen Romantik; als Dirigent der Typ des gewandten und aufmerksamen Kapellmeisters älterer Prägung, der mit der Verneinung des modernen Kunstwerkes, mit der Absage an Wagner sich die Möglichkeit der Entwicklung seiner Dirigenteneigenschaften, mehr noch die Ausdrucksfähig-

ERSTES

ABONNEMENT-CONCERT

IM SAALE DES

NEUEN GEWANDHAUSES ZU LEIPZIG.

DONNERSTAG, DEN 10. OCTOBER 1895.

ERSTER THEIL.

Ouverture zu »König Manfred« von C. REINECKE.

Concert für Violine (Nr. 7, E moll) von L. SPOHR, vorgetragen von Herrn *Willy Burmester* aus Hamburg.

I. Allegro. — II. Adagio. — III. Rondo: Allegretto.

Unvollendete Symphonie (H moll) von F. SCHUBERT.

I. Allegro moderato. — II. Andante con moto.

Solostücke für Violine, vorgetragen von Herrn *Burmester.*

a) **Air** (D dur) mit Begleitung des Streichorchesters von J. S. BACH.

b) **»Nel cor più non mi sento«**, Thema mit Variationen für Violine allein von PAGANINI-BURMESTER.



ZWEITER THEIL.

Symphonie (Nr. 5, C moll) von L. VAN BEETHOVEN.

I. Allegro con brio — II. Andante con moto. — III. Allegro. — IV. Finale.

Einlass $6\frac{1}{2}$ Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende $9\frac{1}{4}$ Uhr.

---

2. Abonnement-Concert: Donnerstag, den 17. October 1895.

Symphonie (Nr. 4, A dur) von MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Tragische Ouverture von BRAHMS. Ouverture zu »Donna Diana« von REZNICEK (neu). Vorspiel zu der Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« von WAGNER. Pianoforte: Herr *Josef Hofmann.*

Die Gewandhaus-Concertdirection.

Programm des ersten von Arthur Nikisch dirigierten Gewandhaus-Konzertes.

keit einer seelisch und musikalisch gleich hellsichtigen und hellhörigen Darstellungskunst abschnitt. Seine Aufführungen waren immer gut und sorgsam studiert. Aber es fehlte ihnen jede suggestive Kraft, jeder improvisatorische Zug. Das sind aber gerade jene Eigenschaften, die Nikisch und seine Dirigierkunst im höchsten Maße auszeichneten. Reinecke bedeutete im Gewandhaus den Janusblick in die Vergangenheit. Gegenwart und Zukunft hatten nichts von ihm zu hoffen. Der Eintritt Nikischs in das Gewandhaus bewirkte aber nicht nur die notwendig gewordene Ablösung einer Person, eines in Ehren ergrauten und alt gewordenen Musikers, dessen Künstlertum, dessen Treue gegen sich selbst und die Ideale seiner Jugend Achtung verdient. Mit ihr vollzog sich mehr noch ein Wandel der Kunstanschauung, ein Wechsel des Systems, ja, ein vollständiger Umschwung der kunstpolitischen Richtung. Sie war der Aufgang eines neuen Tages und im Grunde genommen der Anfang einer neuen Epoche. Bis dahin konservative Hochburg, unduldsam gegen alles Moderne, gegen alle Kunst von heute und morgen, läßt das Gewandhaus nun seine Tore jäh aufspringen, öffnet sie den bisher Ausgeschlossenen. Und stürzte über alledem nicht ein, zerschmettert vom Zorn des beleidigten Genius der Tonkunst; sondern erlebte eine neue, ungeahnt reiche Hochblüte; wurde wieder das, was zu sein es nie hätte aufhören dürfen: befreit von Vorurteilen und Parteidogmen, eine heilige Pflegestätte aller Musik.

16.

Donnerstag, den 10. Oktober 1895 — alle die 22 Gewandhauskonzerte fanden, mit Ausnahme des Neujahrskonzerts, an Donnerstagen statt —, stand Arthur Nikisch zum erstenmal als Gewandhauskapellmeister vor seinem Orchester an historischer Stätte, in dem prachtvollen Saal des schönen und stolzen neuen Gewandhauses. Das Programm dieses ersten Abonnementskonzerts enthielt folgende Werke: Im ersten Teil: Ouverture zu „König Manfred“ von Carl Reinecke; Konzert für Violine (Nr. 7, E-moll) von L. Spohr, vorgetragen von Herrn Willy Burmester aus Hamburg; Unvollendete Symphonie (H-moll) von F. Schubert, Solostücke für Violine, vorgetragen von Herrn Burmester, a) „Air“ (D-dur) mit Begleitung des Streichorchesters von J. S. Bach; b) „Nel cor più non mi sento“, Thema mit Variationen für Violine allein von Paganini-Burmester. Im zweiten Teil: Symphonie (Nr. 5, C-moll) von L. van Beethoven.

Das war ein wertvolles und kluges Programm. Die Ouverture Reineckes: ein versöhnendes Zeichen für die Freunde und Anhänger des alten Künstlers, der schließlich einer Palastrevolution zum Opfer gefallen war, weil er sich nicht entschließen konnte, freiwillig seinen Platz zu räumen. Zugleich eine Artigkeit gegen den Komponisten, eine Verbeugung des Abschieds an eine Epoche, die von nun an als endgültig abgeschlossen zu betrachten sein würde. In diesem Programm, das im Sinne geschlossener Zukunftspläne, einer Neuordnung und eines Bekenntnisses keine „programmatische" Bedeutung für sich in Anspruch nehmen will, war alles Klassik, bewährteste Kunst. Die „Hüter des klassischen Ideals" seufzten erleichtert auf. So schlimm, wie sie es gefürchtet mit Wagner, Liszt, Berlioz und den verruchten Neuerern, würde es ja wohl unter dem neuen Herrn nicht werden. Und siehe da: die Klugheit und Mäßigung dieses neuen Gewandhausdirigenten, weit davon entfernt, die Gewandhauskonzerte dem linken Flügel der Radikalen auszuliefern, wußte ein schönes Gleichgewicht einzuhalten in der Pflege des Alten und vorsichtig gewählter, nur durch inneren Wert oder ihre Problemstellung fesselnder neuer Werke. Sie bewährte sich vom ersten Augenblick als wohltuende Macht, die nicht trennte, sondern vereinte, und die Musik über den Charakter des Parteiobjekts hinaushob. Für Nikisch gab es keine musikalischen Parteiungen, keine „Richtungen", sondern nur gute oder nicht gute Musik. Die gute aufzuführen betrachtete er als künstlerische Pflicht. Der schlechten ging er aus dem Weg.

So fanden im Laufe der Jahre alle bedeutenden Schöpfungen, die in der Gegenwart entstanden waren, ihren Platz in den Gewandhausprogrammen, deren Fundamente fest gefügt blieben aus den Quaderblöcken Beethovenscher Symphonien und klassischer Meisterwerke. Zunächst war es Brahms und sein Werk, dem lange, wenn nicht vernachlässigt, so doch stiefmütterlich auch in der Darstellung behandelt, Nikisch seine besondere Aufmerksamkeit, seine ganze Liebe und Hingabe als schöpferischer Dirigent widmete. Orchesterdichtungen von Strauß und einer langen Reihe moderner Komponisten erwiesen sich als wertvolle Bereicherungen der 22 Gewandhauskonzerte, für die in jeder Spielzeit 22 stilistisch ausgeglichene und gehaltvolle Programme zu entwerfen wahrlich keine leichte Arbeit war. Ehrenschulden gegenüber Berlioz und Liszt, gegenüber dem strengen Felix Draeseke, dessen Symphonia tragica Nikisch als eine der schwerstwiegenden neueren Symphonien

hochschätzte, wurden eingelöst; Peter Tschaikowsky, zu dessen Musik, zu dessen Symphonien Nikisch in ganz besonders intimer, wie auf Wahlverwandtschaft des Blutes ruhender Fühlung stand, fand die Berücksichtigung, die diesem temperamentvollen und genialen Symphoniker gebührt. Vor allen war es Anton Bruckner, dem Nikisch einen Platz an der Sonne zu gewinnen in unerschöpflicher Geduld und im unerschütterlichen Glauben an die Ewigkeitswerte dieser unerhört gewaltigen, zyklopenhaft riesigen neun Symphonien nicht müde wurde. Die erste Brucknersche Symphonie, die Nikisch im Gewandhaus aufführte, war die E-dur-Symphonie, Bruckners Siebente. Dies weittragende Ereignis fällt in den Winter 1903/04. Bei dieser Gelegenheit wies Hermann Kretzschmar, einer der gelehrtesten Musiker und feinsinnigsten Musikschriftsteller unserer Zeit, auf das Werk, aber auch auf die bedeutsamen Dienste hin, die Arthur Nikisch dem Schaffen Bruckners erwiesen hatte. „Am großartigsten entfaltet das Adagio die Vorzüge Bruckners, aber auch hier stört die Maßlosigkeit. Dieses Adagio, das, nebenbei bemerkt, im Gewandhaus schon gespielt worden ist, mit seiner Tubenpracht und seiner Götterdämmerungsstimmung, erklärt es, daß man seinerzeit gerade die Siebente Symphonie zur Einführung in Deutschland gewählt hat. Es war Herr Professor Nikisch auf der Leipziger Tonkünstlerversammlung von 1884, der diesen Pionierdienst übernahm und damit vor einer breiteren Öffentlichkeit seinen Dirigentenruf begründete. Auch diesmal setzte er für das Werk die volle Kraft ein und dirigierte die großen Stellen mit Begeisterung, die schwachen mit Klugheit und beschleunigtem Tempo.“* Hermann Levi in München und Arthur Nikisch in Leipzig: Bruckner nannte sie seine „beiden Vormünder“, die ihm der liebe Gott bestellt habe. Nikisch gab mit seiner Gewandhausaufführung ein Signal, das weithin gehört wurde. Sein ganzes Leben setzte er sich mit selbstloser Liebe und mit planmäßiger Überlegung für die Schöpfungen des von ihm so hochgeehrten und hochgestellten Meisters ein, über dessen Schwächen nie ein liebloses Wort von seinen Lippen kam, während z. B. Gustav Mahler, dessen Musik ohne jene Bruckners gar nicht zu denken ist, die von ihr bis zur Nachahmung abhängt, sich zu sagen gestattete: Bruckner ist halb Genie und halb Trottel ... Man darf behaupten, daß die Stellung, die Anton Bruckner mit seiner schöpferischen Genialität im

* H. Kretzschmar: Gesammelte Aufsätze über Musik. Seite 560.

Musikleben sich errungen hat, — als einer der stärksten und kühnsten Bejaher persönlichkeitstarken Subjektivismus, als Formenschöpfer und genialer Erfinder von unermeßlicher Kraft, — unmittelbar und mittelbar als Nach- und Fernwirkung der ideal unternommenen Bruckner-Aufführungen Nikischs sich darstellt, als großes Beispiel, das weithin Nacheiferung weckte. Jedes Jahr brachte nun eine Symphonie Bruckner. Es folgen die Zweite, die ungeheure Achte und 1906/07 die Neunte. Gustav Mahler, der problematischste unter allen modernen Musikern, kam zu Wort. Neben ihm Max Reger und die nationalen Komponisten der Russen und Tschechen, der Franzosen und Belgier, der Engländer, die nordischen Tondichter im Wechsel mit moderner deutscher Musik bis zu den Erstlingswerken des genialen jungen Korngold. So gewann und bewahrte Arthur Nikisch seinen Gewandhauskonzerten eine Universalität der Programme, die ein Kennzeichen seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit war.

17.

Aber nicht auf das Leipziger Gewandhaus allein beschränkte Nikisch seine Tätigkeit. Sein Genie zog immer weitere Kreise. In Berlin waren seit 1894, dem Tode Hans von Bülows, die Philharmonischen Konzerte verwaist. Die Gastdirigenten, in deren Hände sie der Unternehmer dieser Konzerte, der geistvolle, künstlerisch empfindende und weitblickende Konzertdirektor Hermann Wolff, gelegt hatte, waren nicht imstande, ihnen ihre Bedeutung: Mittelpunkt des Berliner Konzertlebens zu sein, ihnen ihre außerordentliche, ja europäische Resonanz zu erhalten. Und es waren die Besten ihrer Zeit, es waren die Schuch und Mottl, die Levi und Richard Strauß gewesen, denen sie Hermann Wolff anvertraut hatte. Ihr Niedergang schien unaufhaltsam. Sollten sie wirklich einzig auf den zwei Augen Hans von Bülows gestanden haben? Aber da holte sich der bekümmerte Konzertvater mit dem sicheren Instinkt für das Zugkräftige und Geniale Arthur Nikisch nach Berlin, stellte ihn an den Platz, den vorher Bülow eingenommen.

„Ein langmähniger (? ?), kaum mittelgroßer Mann mit der natürlichen Lässigkeit des geborenen Grandseigneurs betritt das Podium. Es ist sofort klar: der hier ist nicht vom Stamme der Bülows. Er wird nicht eifernd, hartnäckig, nervös für Grundsätze agitieren und als sarkastischer Sprecher dem

Publikum eine Lektion erteilen, wenn ihm die musikalische Tat allein nicht zu genügen scheint. Hier spricht ein liebenswürdiger, geschmeidiger Weltmann. Und da für ein Publikum, für ein großstädtisches zumal, Gesichts- und Gehörseindruck nicht zu trennen sind, tritt bei seinem ersten Erscheinen eine Spaltung ein. Die einen, denen Bülow mit seiner Strenge zuviel zugemutet hatte, atmen erleichtert auf und freuen sich, daß Anmut und Eleganz des taktierenden Menschen ihnen das Zuhören genußreich machen; die anderen treten dem neuen Mann gerade darum zweifelnd gegenüber. Sie fürchten einen Sieg des Äußerlichen über die Tradition der Innerlichkeit. Zwar sehen und hören sie, daß diese feinen, weichen Hände auch die große Leonoren-Ouverture meistern. Wie ihnen statt absichtlicher Gegenüberstellungen ein mählich auf- und abschwellender Klang emporwächst; wie etwa das B der Bässe sich über die zweite Trompetenfanfare hinausdehnt. Sie bemerken auch die selbstverständliche Feinheit der Übergänge und die gewaltige Schlußsteigerung. Immerhin: man wird abwarten, ob dieser Beethoven sich durchsetzen kann. Aber da ist Nikisch schon bei Tschaikowskys E-moll-Symphonie. Hier scheint der alles verstehende Weltmann sein Wesen ganz zu entfalten. Die Mischung von westlicher, Schumannscher Weichheit und östlichem Tartarentum findet in ihm eine überzeugende, ja, hinreißende Deutung durch den beseelten Klang. Auch der Begleiter des Solisten verleugnet seine Geschmeidigkeit nicht. Und nun die Tannhäuser-Ouverture: sie verliert unter seinem Taktstock das Alltägliche, das ihr die Routine des Normaltheater-Kapellmeisters gegeben hat, das Horn tritt hervor, die Geigen sprechen ihre Liebessehnsucht immer dringlicher aus . . . Mit diesem ersten freundlichen Eindruck verläßt man die Philharmonie. Bis zur Erkenntnis des Genies, das in diesem Nikisch wirkt, ist der Weg noch weit . . .

Sein Schöpferisches ist: ein wunderbares Ohr, ein nicht minder wunderbarer Arm, eine intuitive musikalische Vorstellungskraft arbeiten im Dienste des Klanges. Der Klang ist das große Erlebnis, das die Phantasieleistung hervorruft. Alle Verzweigungen von Klängen wachsen aus dieser Verbindung schöpferischer Faktoren empor. Aber auch sie brauchen einen Urgrund, um Wärme auszustrahlen. Tief in Nikischs Wesen ist das romantische Empfinden verankert. Nikisch ist als Dirigent Nur-Romantiker. Und wenn wir sein Schöpferisches bis in seine letzten Gründe verfolgen, treffen wir auf den Kern genialer Einfachheit. Daß diese aber auch die zusammen-

gesetzteste Musik macht, dies eben ist das immer neue Wunder, das sich vor unseren Augen vollzieht. Es kann nur geschehen, weil in Nikisch eben schließlich alles wieder in Musik mündet. Es musiziert beständig in ihm, seine musikalische Vorstellungskraft ist immer tätig im Nachzeichnen des Melos, im Verweben der Motive. All das wird von dem Erlebnis des Klanges, des romantischen Klanges in Schwung gehalten.

Sein Wesen sei noch stärker abgegrenzt: Nikisch ist romantischer Klanglyriker. Von diesem Zentrum aus schaut er Musik an, empfindet sie und stellt sie dar: Er möchte das Orchester immer singen machen. Überall betont er die offen zutage liegende Melodie und weiß das geheime Melos aus dem Dunkel zu lösen. Dies zeugt die breiten Tempi, die zunächst auffallen. Wie auf Verabredung nimmt jeder Mitspielende an dieser Dehnung teil, die den Klang zu wachsender Blüte bringt. Und weil ein jeder zum Mitschaffen aufgefordert wird, klingt das Orchester wie unter keinem anderen Stabe. Diese Erregung wirkt schon in den Proben, die mit anzuhören Genuß ist. Kein scharfes Wort ist vernehmbar. Ein unbestrittener Meister lebt sich in die Seele auch des geringsten Musikers hinein. Wer von ihnen baut denn nicht mit! Es ist wahr: die Streicher haben das erste Wort. Der einstige Geiger Nikisch gibt ihnen im Orchester die Möglichkeit, auszuatmen. Aber wie dürfen Hörner wie Holzbläser singen! Und wenn die Kraft einmal siegen und ungedämpft auftrumpfen darf, sorgen auch Posaunen und Tuben dafür, daß es in Schönheit geschieht." *

Und siehe da: Unter der Führung Nikischs blühen die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin rasch wieder auf, steigen zur Bedeutung musikalischer und gesellschaftlicher Ereignisse ersten Ranges empor, gewinnen wieder und erweitern ihre Nah- und ihre Fernwirkung, vertiefen sie wiederum zur europäischen Resonanz, die den Leipziger Gewandhauskonzerten aus natürlichen Gründen, wenn überhaupt, in weit geringerem Maße beschieden ist: schon darum, weil Leipzig als Stadt, als Kulturgemeinschaft, in seiner politischen Bedeutung, im Verhältnis seiner Größe und Masse hinter Berlin, der Reichshauptstadt, der Millionenstadt, dem gewaltigen zentralen Sammelbecken der gesamten deutschen Musik, zurückstehen muß. Und weil die Gewandhauskonzerte die typischen Konzerte der oberen Zweitausend Leipzigs sind.

* Adolf Weißmann: „Arthur Nikisch und die Berliner Philharmonischen Konzerte."

18.

Mit dem klanglich hochkultivierten, technisch durch unbegrenzte Leistungsfähigkeit, durch musikalische Ergiebigkeit und blitzende Intelligenz ausgezeichneten Berliner Philharmonischen Orchester unternahm Arthur Nikisch in den nächsten 25 Jahren zahlreiche Kunstreisen, die ihn nach Hamburg, nach Hannover, Bremen, Brüssel, nach süddeutschen Städten, in die Schweiz, aber auch nach Petersburg, nach Paris, nach Spanien und Portugal, nach Italien geführt haben. In Hamburg wurden die Nikisch-Konzerte seit 1897 eine ständige Einrichtung und wie in Berlin Mittelpunkt eines reichen Musiklebens. Auf jedem dieser Nikisch-Konzerte lag der Glanz des Festlichen. Wohin der geniale Mann kam, wo er erschien, immer wurde er auf das außerordentlichste gefeiert, überall empfing er „Huldigungen, die historisch werden".

Von allen diesen zahlreichen Konzerten in der Fremde aus jenen Jahren brachten ihm diejenigen eine besondere menschliche Freude und moralische Genugtuung, die er, wieder mit seinen getreuen Berliner Philharmonikern, 1897 in Paris gab. Mancherlei Schwierigkeiten waren da zu überwinden. Während Nikisch noch mit den Philharmonikern in Brüssel musizierte, war Hermann Wolff bereits in Paris eingetroffen, um das Wagnis dieser Pariser Konzerte vorzubereiten und glücklichem Gelingen entgegenzuführen. Man darf nicht übersehen, daß es wirklich ein nicht ungefährliches Wagnis, ein kühnes Unternehmen war, ein deutsches Orchester, noch dazu ein Berliner Orchester, in einem Pariser Konzertsaal vor einem Publikum spielen zu lassen, das den Deutsch-Französischen Krieg durchaus nicht vergessen hatte; man darf nicht vergessen, daß in dem Namen „Berlin" ein Klang von Aufreizung wirksam war, der das leicht entzündbare französische Temperament und den immer auf der Lauer liegenden, immer empfindlichen und verletzbaren Patriotismus des Parisers zu Wallungen von unübersehbaren Folgen hinreißen konnte. H. Wolff ging als Diplomat und, zu seiner Ehre sei es betont, auch als furchtloser Deutscher zu Werke. Der Polizeipräsident von Paris, seiner Verantwortung sich bewußt, wollte in der begründeten Furcht vor Ausschreitungen, die die Ehre von Paris befleckt hätten, die Konzerte zunächst überhaupt nicht gestatten. Hermann Wolff wußte ihn umzustimmen und seine schweren Bedenken zu zerstreuen. Der Polizeipräsident bezeichnete es dann als oberste Bedingung seiner Einwilligung,

daſz auf den Plakaten die Worte „Orchestre de Berlin" nicht gedruckt würden. Die anstöſzige Herkunftsbezeichnung „Berlin" müsse ganz wegfallen, zumindest, man solle sie in winzig kleinen Buchstaben drucken. (So groſz war seine Angst vor einer „Provokation".) Die zähe und kluge Beredsamkeit Hermann Wolffs aber siegte. Und als die Plakate und Anzeigen erschienen, sprang den Parisern das Wort „Berlin" in selbstherrlich fetten Buchstaben entgegen. Das erste Konzert war auf den 19. Mai festgesetzt. Schauplatz: der Saal des Cirque d'hiver. Da geschah, am Tag vorher, etwas unsagbar Entsetzliches, ein furchtbarer Zwischenfall: der verheerende Brand eines groſzen Wohltätigkeitsbasars, dem zahlreiche Menschen zum Opfer fielen, erfüllte Paris mit Trauer und Grauen. Man riet Hermann Wolff von neuem mit dem Hinweis auf die gedrückte Stimmung der Pariser Bevölkerung ernstlich ab, die geplanten und bereits angezeigten fünf Konzerte zu geben. Er aber lieſz sich nicht irre machen, und so fand denn das erste Konzert am Tage vor der Massenbeerdigung der Opfer der Brandkatastrophe in der Tat statt. Nikisch änderte das Programm, das die Aufführung von Beethovens C-moll-Symphonie vorgesehen hatte. Er setzte sie ab und führte an ihrer Stelle die Eroika auf. Vor dem Trauermarsch erhob sich auf ein Zeichen Nikischs das Orchester und spielte den im Zusammenhang mit dem Pariser Unglück doppelt ergreifenden Satz stehend. Die Psychologie Arthur Nikischs, sein Feingefühl und sein menschlicher Takt hatten ein Wunder gewirkt: die Stimmung der Zuhörer war ganz Ergriffenheit, Hingerissensein in die Tiefen dieser Musik. Schon die vorangegangene groſze Leonoren-Ouverture, berichtet Frau Amélie Nikisch als Augenzeugin, „hatte wie ein Blitzstrahl gezündet; obgleich beim Auftreten des Orchesters und meines Mannes von irgend woher ein vereinzelter schriller Pfiff hörbar wurde, war dann im Verlauf dieses und der folgenden Konzerte nichts mehr von Opposition zu spüren; der Beifall steigerte sich bis zum Siedepunkt, und nach dem Schluſz des fünften Konzertes wartete eine tausendköpfige Menge drauſzen auf dem Boulevard, empfing meinen Mann mit Hochrufen und Tücherschwenken. Der Straſzenverkehr war unterbrochen und die Polizei muſzte einschreiten. Schlieſzlich retteten wir uns in eine Droschke..." In dem Jubel, mit dem Paris dem deutschen Künstler gedankt, hatten die Franzosen, auf Augenblicke wenigstens, ihren Haſz gegen Preuſzen, ihre Rachegelüste gegen Deutschland und ihren wütenden nationalen Chauvinismus vergessen, überwältigt von der Gröſze

deutscher Musik, entwaffnet von dem Zauber der Darstellungskunst Nikischs. Ja, dieses Paris war ein moralischer und ein künstlerischer Erfolg erster Ordnung.

Die Werke, die in diesen fünf Pariser Konzerten aufgeführt wurden, gehörten zu den Glanzstücken der deutschen Musik und der Dirigierkunst Nikischs. Im ersten Konzert wurden gespielt: Beethoven: Die große Leonoren-Ouverture, Eroika; Schubert: Unvollendete; Strauß: Eulenspiegel; Wagner: Tannhäuser-Ouverture. Im zweiten: Wagner: Meistersingervorspiel; Brahms: C-moll-Symphonie; Liszt: Tasso; Mendelssohn: Fingalshöhle; Wagner: Rienzi-Ouverture. Das dritte war ein festliches Wagnerkonzert mit Bruchstücken aus dem dritten Meistersingerakt, Parsifalvorspiel, Faust-Ouverture, Tristanvorspiel und Liebestod; Waldweben („Murmures de la forêt"), Trauermusik aus der Götterdämmerung und Holländer-Ouverture („Le Vaisseau-Fantome"). Im vierten Konzert hörten die Pariser: Beethovens Egmont-Ouverture, Tschaikowskys Symphonie Pathétique; Haydns G-dur-Symphonie (Nr. 13) und von Wagner das Lohengrin-Vorspiel und Wotans Abschied. Das fünfte Konzert brachte Mozarts Es-dur-Symphonie, Strauß' „Tod und Verklärung" und Webers Freischütz-Ouverture. Zum Schluß: Beethovens C-moll-Ouverture und die Tannhäuser-Ouverture. Was da an klingender Schönheit an den Ohren und Seelen der Pariser vorbeizog, war ein ganzes reiches Jahrhundert Musik in ihren ursprünglichsten und genialsten Schöpfungen.

Von Paris aus reiste Nikisch zusammen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester über Genf und Südfrankreich nach Spanien; die Konzerte, die Nikisch dort dirigierte, wurden zu einer Ehrenkette von Triumphen. Übrigens besuchte Nikisch noch einmal die Pyrenäische Halbinsel: 1901 leitete er in Portugal und in Spanien abermals eine stattliche Anzahl von Orchesterkonzerten und lernte von neuem die Temperamentgluten südlicher Romanen und den Rausch spanischer Begeisterungen kennen.

19.

„Keine Ruh' bei Tag und Nacht": so darf der geniale Dirigent mit Recht ausrufen, wenngleich — glücklicherweise! — der klassische Nachsatz „Nichts, was mir Vergnügen macht" in diesem Fall nicht stimmt: denn sowohl ihm, wie den musikliebenden Menschen aller Länder bringt diese anstrengende Tätigkeit des vielbegehrten Meisterdirigenten Vergnügen und Genuß. Man staunt aber doch, wenn man beispielsweise den

Reiseplan Nikischs aus dem Frühling des Jahres 1903 einer näheren Betrachtung unterzieht. Nachdem Nikisch Donnerstag (3. April) in Altenburg ein Hofkonzert, Freitag (4.) in Hamburg das letzte Abonnementskonzert, Sonnabend (5.) in Hannover dirigiert hatte, benutzte er die Nacht zur Rückfahrt nach Berlin, wo er Sonntag (6.) die öffentliche Generalprobe für das Konzert zum Besten des Orchesterpensionsfonds und Montag das Konzert selbst zu leiten verpflichtet war. Montag nacht dampft der Unermüdliche nach St. Petersburg, wo er drei Konzerte zu dirigieren hat, nicht zu vergessen Moskau, das mit abermals drei Konzerten sich in den Petersburger Zyklus eindrängt. Nachdem der Künstler diesen russischen Feldzug pünktlich beendet hatte, konnten die Musikfreunde Warschaus zweimal in ihrer Stadt seine außerordentliche Kunst bewundern. Von Warschau fährt Nikisch nach London (zwei Konzerte) und von dort ohne Aufenthalt nach Prag, wo der heiß Umworbene eine der von Angelo Neumann veranstalteten Meisteraufführungen („Tannhäuser") zu leiten hatte. Von Prag saust Nikisch wieder nach Petersburg, wo er abermals fünf Konzerte zu dirigieren eingeladen worden war. (Nach Rußland, nach Petersburg und Moskau, reiste Nikisch ganz besonders gern. Er wußte vor allem die Bequemlichkeit der russischen Eisenbahnwagen zu schätzen, die ihm behagliches Ausruhen und lange, tiefe Schläfe gestatteten.) Ihren Schluß fand diese unglaubliche Hetzjagd durch einen großen Teil Europas endlich in Wiesbaden. „Das ertrage, wem's gefällt." — Angesichts dieser aufreibenden, ja zerwühlenden Wirkungen des Ruhms möchte man alle anderen seiner Stabkollegen und Stäblinge glücklich preisen, die weniger Genie besitzen, weniger gesucht sind und also beschaulicher leben als er und Aussicht haben, an sich die Wohltat von Alberichs Wort zu erfahren: „Und ruhig lebst du lang".

STELLA CULMINANS

20.

Nikisch ist in eine neue Ära eingetreten: in die des übernationalen Dirigenten. Als internationaler Künstler gehört er jedem einzelnen Volk, als übernationaler der Menschheit, ohne aufzuhören, ein deutscher Musiker zu sein. Unter den großen Dirigenten der Gegenwart der einzige, der jedes nationale Temperament, jedes Musikklima, jedes Volk, jede

Publikumsmischung mit immer der gleichen unfehlbaren Siegernatur bezwingt. Reisedirigent geworden, trägt er den Ruhm der deutschen Musik zu allen Völkern Europas, ist er in allen Großstädten Europas zwischen Moskau und Lissabon zu Hause, wird er in London ebenso vergöttert wie im romanischen Süden. Ein Lichtbringer, ein Beglücker, ein Freudenmehrer, ein Künstler, dem alle einen Zuwachs an Lebenswerten, eine Steigerung der Lebensenergie, des Vitalitätsgefühls zu danken haben; und darüber hinaus: Stunden der Weihe, der Andacht, kultischer Feierlichkeit, ja: religiöser Erhebung.

Der Dirigent Arthur Nikisch, der seine Kunst mit dem brennenden Interesse aller musikdurstigen Seelen verknüpft weiß, der moderner Dirigierkunst eine höchste Steigerung bedeutet und eine glänzende Erfüllung, setzte manches analytische Gehirn in Tätigkeit. Aber so sehr sich auch die Berufenen und alle mit feinen Aufnahmeorganen Gerüsteten bemühten, die äußere und die innere Linie seiner Kunst aufzufangen und wie auf der photographischen Platte festzuhalten: sie kamen ihrem Ziel doch eben nur so nahe, als das Wort eine Annäherung an das Wesen der Musik überhaupt gestattet. Man konnte die Einfachheit, Klarheit und Ökonomie seiner Dirigiertechnik feststellen, ein vollständiges Gleichgewicht von Ursache und Wirkung, eine unbedingte Sachlichkeit dieser Technik, die zur Sachlichkeit gegen das Kunstwerk wird. Man konnte beobachten, daß Nikisch im Elementaren, d. h. in der Gliederung aller zusammengesetzten Rhythmen sich eine vorbildliche Deutlichkeit zur Pflicht macht, niemals verschwommen dirigiert; daß er breite, in rhythmische Unterwerte gespaltene $^6/_4$- und $^9/_8$-Takte — wie sie in der Musik Bachs so häufig zu finden, aber auch Beethoven und Brahms geläufig sind, — auf das genaueste zeichnet und nur ganz selten, einzig dort, wo die Plastik der Melodie es gestattet und fordert, die höheren metrischen Einheiten in der inhaltsgesättigten Bewegung seines Stabes auffängt. Aber diese Momente sind eben so selten wie die anderen, in denen Nikisch Hand und Stab sinken läßt, zu dirigieren ganz aufhört und es dem Orchester überläßt, in großen, auf eine einfache rhythmische Grundordnung gebauten Geigenmelodien ganz frei zu singen. Das sind die urmusikalischen Augenblicke, in denen die Musik keines Lenkers bedarf, weil sie sich selbst lenkt in der Gesetzmäßigkeit ihrer eigennatürlichen Bewegung. Ebenso konnte man beobachten, daß Nikisch, wo er mit beiden Armen und Händen dirigiert, die linke niemals die Bewegungen der rechten in symmetrischer

Umkehrung wiederholen läßt, wie es so viele Kapellmeister tun, die mit den Armen rudern. (Entsetzlich!) Nikischs Hände erfüllen ganz verschiedene Aufgaben: die rechte ist seine Takthand, die linke die Musikhand. Die rechte dirigiert, lenkt, ordnet; sie wirkt nur zeitlich, als Metronom und Zeitmesser. Aus der linken aber strömt Vortrag und Ausdruck, Seele und Geist. Sie ist ein schaffendes Organ des Künstlers geworden, etwas, was es vor Nikisch nicht gegeben hat. Daß Nikisch von der Kammermusik herkommt, ihr Darstellungsprinzip auf das Orchester überträgt, daß er als gestaltender und darstellender Künstler mit den Mitteln der Suggestion und der improvisatorischen Eingebung, beide mit höchster Meisterschaft angewendet, die stärkste, nie vorher dagewesene Wirkung erzielt: auch das weiß man seit langem.

Nikisch selbst sprach sich bei verschiedenen Gelegenheiten über die moderne Dirigierkunst aus, und er sagte dann im allgemeinen Zusammenhang mit seinem Thema so mancherlei, was wie ein Bekenntnis klingt und in das Geheimnis seiner Kunst, soweit sie als sein persönlichstes Eigentum gelten kann, hell hineinleuchtet. Einige dieser fesselnden, durch Klarheit des Vortrags und schlichten Ton ausgezeichneten Bemerkungen mögen im folgenden wiedergegeben sein:

„Man ist vollständig im Recht, wenn man die Dirigentenkunst als eine durchaus moderne Kunst bezeichnet. Sie knüpft sich an die Entwicklung der Instrumentalmusik und war eigentlich erst seit Beethoven möglich. Zur Entwicklung einer individuellen Auffassung, einer künstlerischen Eigenart hatte der Dirigent früher kaum Gelegenheit. Es genügte, wenn er in traditioneller Weise den Takt schlug. Bei einigem Stilgefühl war jede Orchesterkomposition tadellos herauszubringen. Bach nimmt hier, wie in so mancher anderen Hinsicht, eine Ausnahmestellung ein; sein Ideenflug, auch in orchestraler Hinsicht, geht weit über die Musiktechnik seiner Zeit hinaus. Die Kühnheit seiner Gedanken, der Reichtum seiner Ausdrucksmittel sind so erstaunlich, daß man ihn für den modernsten aller Komponisten erklären muß.

Mehr als irgendein moderner Komponist hat Bach dem Dirigenten freien Spielraum gelassen, indem er keinerlei Tempi und Vortragszeichen anbrachte. Aber wer hätte sich in seine Werke vertiefen können zu einer Zeit, da es nirgends ständige Orchester gab, da man hier zwei Oboen, dort vier Streichinstrumente, an einem dritten Ort einen Bläser fand? Unter derartigen Verhältnissen mußte sich Bach mit seinem vielfach miß-

verstandenen „continuo“ behelfen, wodurch er dem „regens chori“ die Möglichkeit gab, die fehlenden Instrumente auf der Orgel zu ersetzen. Hier greift der moderne Dirigent ergänzend, retuschierend ein; und selbst bei Beethoven muß er dies noch tun. Auch Beethoven war gezwungen, mit dem primitiven Zustand der Musikinstrumente zu rechnen. Er unterbricht oft die Tonfolge eines Blasinstrumentes und führt ein Streichinstrument ein, weil zu seiner Zeit das Blasinstrument den gewünschten Ton nicht mehr hergab. Erst heute, da wir die chromatischen Ventilinstrumente haben, können wir den eigentlichen Instrumentalgedanken Beethovens durchführen.

Ganz ebenso ist der moderne Dirigent berechtigt, ja gehalten, in bezug auf Tempo und Ausdruck oft von den Angaben Beethovens abzuweichen, um die eigentlichen Intentionen des Meisters zu verwirklichen; würde man z. B. den ersten Satz seiner Neunten Symphonie wörtlich nach seinen Vorschriften dirigieren, so wäre diese wundervolle Musik geradezu unerträglich. Der Dirigent muß sich in den Geist des Werkes vertiefen und es gewissermaßen von neuem aufbauen.

Der moderne Dirigent ist ein Neuschöpfer: darin beruht die Selbständigkeit und der produktive Charakter seiner Kunst, darum spielt die Individualität des Orchesterleiters heute eine so eminente Rolle. Die zeitgenössischen Komponisten begreifen das vollkommen. Als ich einst in Leipzig eine Symphonie von Brahms in seiner Gegenwart dirigierte, kam der Meister zunächst aus der Überraschung nicht heraus; ja er wurde ganz nervös und rief einmal über das andere: „Ja, ist denn das möglich? Habe ich denn wirklich das komponiert?“ Zum Schluß aber kam er freudestrahlend zu mir und sagte: „Sie haben ja alles ganz anders gemacht; aber Sie haben recht — so muß es sein!“

Dirigenten, die ihre Aufgabe so auffassen, gibt es eigentlich erst seit Hans v. Bülow. Berlioz hat nur seine eigenen Werke dirigiert. Wenn ich eine Tondichtung in mich aufgenommen habe, so fühle ich es: nun muß ich dieses Werk noch einmal entstehen lassen, aber aus mir heraus; ich muß aus dem Vollen schaffen. Und diese Empfindung teilt sich dem Publikum mit; das Publikum begreift es, daß die ganze moderne Instrumentalmusik erst durch die Individualität des Dirigenten Leben gewinnt.

Mit der geistigen Leistung — der individuellen künstlerischen Auffassung des Tonwerkes, — ist aber die Aufgabe des Dirigenten nicht erschöpft. Seine eigentliche Kunst zeigt sich

erst in der Art und Weise, wie er seine Auffassung zum Ausdruck bringt. Das Instrument, auf dem der Dirigent zu spielen hat, ist das Orchester. Er muß eine Künstlerschar ebenso absolut beherrschen wie ein Klaviervirtuose den Flügel. Je tüchtiger nun das Orchester ist, aus um so eminenteren Künstlern setzt es sich zusammen. Jeder Künstler aber repräsentiert wieder eine Individualität, eine Auffassung. Wie stimmt man untereinander differierende und mit den Intentionen des Dirigenten widersprechende Anschauungen im Laufe einer oder zweier Proben zusammen? Das ist das eigentliche Geheimnis des Dirigentenerfolges. Hier muß unendlich viel zusammenwirken: Magnetismus, Suggestion, Lebenserfahrung, die Kunst, sich zu den Ausführenden zu stellen, Überredungskunst, selbst Humor.

Man muß eben die Orchestermitglieder, die man oft zum erstenmal sieht, zu nehmen wissen. So schwierig dies erscheint, so gibt es für einen erfahrenen Dirigenten doch einen sicheren Weg. Jede Instrumentengruppe will anders behandelt werden. Es ist aber gar nicht nötig, die Künstler persönlich zu kennen, um den richtigen Ton zu treffen; denn wie der Beruf, so formt innerhalb des Musikerberufs das Instrument den Mann. Am heikelsten sind z. B. die Oboisten und Fagottisten; und das ist leicht erklärlich. Diese Musiker haben ein dünnes Rohr in der Weise zu blasen, daß sie die Brust mit Luft vollpumpen und dann den Atem langsam, vorsichtig ausgeben. Das veranlaßt Blutandrang zum Gehirn und macht so nervös, daß man diese Herren förmlich streicheln muß. Den Gegensatz zu ihnen bilden die Herren, die die Bratsche und die großen Blasinstrumente spielen. Diesen geben ihre Instrumente gesunde Kraft, Ruhe, Gemütlichkeit — die vertragen schon etwas vom Dirigenten! Der Klarinettenspieler wiederum neigt zur Sentimentalität; ihn muß man zärtlich ansprechen oder, um seine Grundstimmung auszugleichen, mit Humor. Wenn man für derartige Studien Sinn hat, so erkennt man, wie das innerste Wesen der einzelnen Musiker in letzter Linie auf mechanische Ursachen zurückzuführen ist, deren Wirkung so gleichmäßig und sicher ist, daß man sich in der Behandlung der Künstler kaum je vergreift. Der Dirigent muß selbst gewissermaßen ein ganzes Orchester auf der Zungenspitze haben, jedem Künstler gegenüber ein anderes Instrument spielen: dann erreicht er sein Ziel. Seine Taktik gipfelt darin, jeden Ausführenden glauben zu machen, daß er bei seiner ursprünglichen Intention bleibe, während er sich in Wirklichkeit der Auffassung des Dirigenten untergeordnet hat.

Ist eine derartige Fühlung zwischen Dirigent und Orchester erreicht, so gelingt es oft, nach einer einzigen Probe vollkommene Aufführungen zu bieten. Selbstverständlich erzielt aber der Dirigent in der Regel seine höchsten Leistungen nur mit einem Orchester, das er seit Jahren kennt, das er eingearbeitet hat. Da kann er seine Konzeption bis in die intimsten Details durchführen und vor dem Publikum ausbreiten. Ist ihm diese Möglichkeit benommen, so kann er doch immer seine Intentionen dem Publikum klar übermitteln, indem er sich darauf beschränkt, große Linien auszuprägen, das Gerippe, die Architektur des Musikwerkes so wiederzugeben, wie er sie sieht.

Neuerdings erwachte auch in den Frauen der Ehrgeiz, sich, wie so viele andere Berufe, so auch den Dirigentenberuf zu erobern. In meiner Leipziger Dirigentenschule meldeten sich ehemals mehrere Kandidatinnen. Ich war leider gezwungen, ihnen die Aufnahme zu verweigern, und zwar aus folgendem Grunde: Bei dem heutigen Stand der Dinge haben die Frauen, selbst wenn sie hervorragend begabt sind, keine Aussicht, praktisch zur Ausübung des Dirigentenberufes zu gelangen. Ihre Ausbildung würde ihnen also nur ein platonisches Vergnügen bereiten. An sich aber sehe ich nicht ein, warum die Frauen, bei denen allgemeine musikalische Begabung so häufig ist, nicht auch zu dieser Funktion befähigt sein sollten..."

Und bei anderer Gelegenheit äußerte er: „Wenn mich einer meiner Kollegen nach einem Konzert fragen würde, wie ich diese oder jene besondere Wirkung hervorgebracht habe, so wäre ich unfähig, ihm darauf zu antworten. Man fragt mich, wie ich mein Fühlen meinen Musikern mitteile; ich tue es einfach, ohne daß ich es weiß, wie. Wenn ich eine Komposition dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreißt, ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation. Ich setze mich nicht etwa hin und denke mir im voraus aus, wie ich nun jede Note eines Werkes spielen lassen werde; so wechselt denn meine Interpretation in Einzelheiten fast bei jedem Konzert in Übereinstimmung mit den Mächten des Gefühls, die in mir besonders stark erregt wurden. Aber ich bemerke ausdrücklich, nur in Einzelheiten. Eine Symphonie Beethovens heute in einer bestimmten Weise zu erleben und morgen in einem völlig verschiedenen Stil, das wäre ebenso lächerlich wie unlogisch. Das wäre nur der Trick eines Gauklers und hätte mit Kunst nichts zu tun."

Also sprach Zarathustra.

21.

Felix Mottl, der berühmte Dirigent, teilte seine Berufsgenossen in zwei Klassen ein: er unterschied „Bläser"- und „Geigerdirigenten", je nach der natürlichen Wahlverwandtschaft, mit der ein Orchesterführer zu diesen beiden grundlegenden, Klang und Farbe, Melos und Rhythmus, aber auch das Raumgefühl beherrschenden Klanggruppen in seinem persönlichen Ausdrucksvermögen, in Darstellungstrieb und in bewußtem Darstellungswillen sich hingezogen fühlt. Die Bläser, wo sie nicht solistisch, sondern zusammengeschlossen, als Chor und Mehrzahl auftreten, sind Träger der Kraft, der Farbe, der Harmonie; Stützen der Gliederung, der musikalischen Architektur, der orchestralen Plastik. An den Atem der menschlichen Brust gebunden, fordern sie vom Dirigenten bewußtes und unbewußtes Mitatmen. Anders die Geiger und Streicher: ihnen steht der durch technische Kunst scheinbar zum Unendlichen verlängerte Bogen als vollkommenstes Werkzeug der Artikulation und Phrasierung zu Gebote. Sie sind die eigentlichen Organe der im zeitlichen Sinn unendlichen Melodie, der singenden und klingenden Kantilene, der weithin schwingenden, hochgewölbten oder flachgedehnten musikalischen Linie. In der älteren Musik, bei den Klassikern und ihren Vorgängern, herrscht der Klang der Streicher vor, und die Geigen sind in diesen weiten und gesegneten Gefilden der Musik die übergeordneten und bevorzugten Instrumentalstimmen. Felix Mottl zählte sich selbst zu den Bläserdirigenten. In Arthur Nikisch dagegen begegnen wir dem vollendeten Typ des Geigerdirigenten, dem sich im Gesang der Violinen das göttliche Wunder lebendiger Musik offenbart. Neben diesen beiden Dirigentengruppen, von der (durch Mottl) treffend beobachteten Einfühlung des Orchesterleiters in die zwei fundamentalen Klang- und Ausdruckshemisphären des Orchesters greifbar bestimmt und fühlbar deutlich gegeneinander abgehoben, ließen sich nach kleineren persönlichen Zügen, nach Affektbegabung, Sinn für Rhythmus, Gefühl für Melodie, sachlichen Akzenten und technischen Eigenheiten weiterhin noch unterscheiden: Schwer- und Leichtarbeiter; Schmiede und Schneider; Rubato- und Handgelenksdirigenten; Allegro- und Adagiodirigenten. Dieser letzteren Aufgabe ist das schwerste von allem, nämlich: langsame Musik, Adagiomusik zu dirigieren, d. h. in lebensvollen, seelisch durchtränkten Ausdruck zu wandeln. Weit hinter ihnen bleibt der wackere Kapellmeister,

der als Taktschläger das Orchester „zusammenzuhalten" — so nannte man es in der guten alten Zeit — als sein von Gott gewolltes Amt verwaltet. Als tüchtiger Handwerker noch achtbar, wird er als „Routinier" gefährlich. Daß der sogenannte „Korkenzieher"-Dirigent, der mit langem und schlaff nach unten fallendem Unterarm das Orchester wie eine allzu fest verstöpselte Flasche anzubohren scheint — ein Beweisstück technischer Unbegabtheit oder des unerzogenen, vielleicht auch verwahrlosten Körperrhythmus —, als vorzüglicher Musiker ebensoviel Achtung verdient, wie ihm als Orchesterführer Geringschätzung zuteil wird, ist ein in der Praxis wohlbekannter Fall. Tief unter ihm steht das musikalische Pachyderm, der musikalische Dickhäuter: der unfähige, unbegabte Nichtskönner, Nichtsfühler, der Musikmörder, eine Art, die heute wohl als ziemlich ausgestorben gelten darf. Wagner kannte ihn noch. Als „Tannhäuser" in der Großen Oper in Paris 1861 aufgeführt wurde, hatte Wagner in Louis Dietsch einen „Chef d'orchestre" von dieser verhängnisvollen, geniefeindlichen, musikmordenden Unbegabtheit zu ertragen. Der Meister nannte ihn darum nicht „Chef", sondern „Schöps d'Orchestre" und beleuchtete mit diesem Witzwort grell die Märtyrerrolle des Kunstwerks.

22.

Beiträge zur Psychologie des Publikums ließen die Nikisch-Konzerte beobachten, wie die Zuhörer, Mann und Weib, zunächst als Zuschauer nur an der leibhaften Erscheinung Nikischs hingen, wie insbesondere die Frauen ihn mit langen Blicken umspannten, voll Neugier, gefesselt von Haltung, Geste, Kolorit dieses Mannes der gezügelten Kraft; wie sie von seinen Händen bezaubert waren; wie sie aus der erdgebundenen Sphäre unbewußter Sinnlichkeit hinüberglitten in die höhere des Geistigen, zum Musikalischen hinaufgetragen, den Menschen, den Mann vergaßen und nur noch der Musik sich hingaben, die er über sie, über ihre erzitternden Seelen hinströmen ließ.

Seine Erfolge — um auch von dem neben Werk und Leistung Nebensächlichen zu sprechen, — prägten sich die Gefühlsentladung in die Form des Außerordentlichen, Enthusiastischen in aufbrausender Steigerung zur Jubelouverture. Beifall und Erfolg wird so oft künstlich gemacht. Ein Fähnlein guter Freunde, wackere Hilfstruppen von Vereinsbrüdern usw., die Unterstützung von gesellschaftlichen Gemeinschaften und gleichgestimmten Seelen, durch „ideale Interessen" wie Skat und Sport,

Zugehörigkeit zu einem Klub, zu einem Kränzchen verbunden, kurz alles, was sonst ein „Appläuschen“ zum Applaus sich auswachsen läßt, fällt in den Konzerten Arthur Nikischs vollständig aus. Es ist der echteste Beifall von Hamburg, von Leipzig, von Berlin, Wien, Petersburg, von Paris und London, den man hier zu hören bekommt. Keiner, der sich einem anderen zuliebe in Enthusiasmus stürzt; keiner, der sich nicht aus Überzeugung begeistert. Und das gibt dann am Ende immer den gleichen vollen, echten Klang. Daß dieser Klang zu brausendem Fortissimo, zu brandenden Rollern sich steigern konnte, daß der Sturm minutenlang tobte, Blumen und Seelen zu Füßen Nikischs niederfielen, daß sich grandiose Delirien auf die Zuhörer niedersenkten, der Rausch beispielloser Tiefenwirkungen über sie kam, ein vollständiges Außersichsein, ein Taumel, daß die Damen mit Isolde-Tüchern winkten, und daß das Orchester seinem genialen Führer den sonst unvermeidlichen Tusch nicht zuschmetterte, gehörte zu den unveräußerlichen Kennzeichen aller Nikisch-Konzerte. Unvergleichlich, wenn dann Nikisch mit königlicher Geste den Beifall auf das Orchester hin ablenkte, wenn er Ehre und Ruhm mit seinen Getreuen teilte!

23.

Arthur Nikisch ist einer von den ganz seltenen Dirigenten, die es sich erlauben dürfen, immer mit den gleichen Werken zu kommen und den Kreis ihrer Darstellungskunst um eine begrenzte Anzahl orchestraler Schöpfungen zu ziehen. Denn seine Kunst ist eine Kunst des Wie, der starken Persönlichkeit, des farbigen Subjektivismus, der fesselnden Romantik. Wie dieser Musiker das Kunstwerk sieht, wie er es empfindet und seelisch durchflutet, wie er es mitschöpferisch aufbaut: darin liegt das Spannende, Fesselnde und Hinreißende seiner zu unerhörter Ausdrucksfülle entwickelten Kunst. Auch haftet nur am Bekannten und Vertrauten, an dem seelisch schon bezwungenen, in den Besitz der Empfangenden bereits übergegangenen Kunstwerk die eigentliche Lust des Genießens, der ja die Arbeit des Erkennens immer erst vorausgegangen sein muß.

Robert Schumann hat einmal von der C-dur-Symphonie Schuberts gesagt: „Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen und über das Ganze die Romantik Schuberts ausgegossen“ ... — „Bedeutung überall“: das ist vielleicht eines der wesentlichsten Momente, die für die Art und den

Stil Nikischs ins Gewicht fallen. Bedeutung überall. Nikisch kennt in der Tat keinen bedeutungslosen Takt, nichts ist ihm unwichtig; keine Note, keine Mittelstimme, an der er achtlos vorbeiginge, kein noch so geringes Motiv, das nicht aus Beziehungen und Verknüpfungen, die dem schürfenden Spürsinn dieses Entdeckers nicht unverborgen bleiben, im Zusammenhang mit dem Ganzen, seinen tieferen Sinn gewänne.

Und er ist einer von jenen Musikern, die den Ausdruck der Pause begriffen haben, einer von den Dirigenten, die sich vor der Pause nicht fürchten. Die Pause — akustisch genommen, ein Nichts, die Leere an Ton, für viele vom horror vacui umwittert, ihm gehört sie zur Musik nicht nur als Atemholen, als Teil des Metrums, des Rhythmus, der sogar selbst in ihrer Form noch eine Synkopierung zuläßt. Er mißt sie genau so ab, wie die Worte der musikalischen Phrase. Sie enthält Musik, die er fühlt. Licht und Schatten für die Plastik eines Gedankens. Sie ist ihm letztes und feinstes Ausklingen der angeschlagenen Empfindung, Nullpunkt und dramatische Spitze. Aber auch, wie in dem tiefen Verstummen vor der C-dur-Koda der Freischütz-Ouverture, Sprungbrett für einen ungeheuer gewaltigen Aufstieg.

Wenn der „Herr Minister" kommt — in Beethovens „Fidelio" —, dann öffnen sich die Gefängnisse, und die armen Gefangenen und alle die Opfer der harten Gewalt und verbrecherischer Willkür steigen hervor aus ihrem Elend zu neuer Freude und zu neuem Leben. Wenn der Herr Minister kommt . . . Und wenn Herr Arthur Nikisch kommt, springen da nicht auch die schweren Tore an den Gefängnissen der Tradition, des unheiligen Herkommens auf? Steigen da nicht alle die wehrlosen Kunstwerke, die eine Beute wurden trivialer Gewohnheit und fühllosen, geistig armen Musikantentums, aus ihren Kerkern zum Sonnenlicht empor, ledig ihrer Fesseln, befreit von ihrem Knebel? Jeder geistig starke Mensch, jedes Genie hat etwas von einem Befreier und Erlöser an sich; der geniale Musiker, der ein Künstler des Vortrags, der seelischen Darstellung ist, macht das Kunstwerk und zugleich den Menschen frei, dem er dieses neu erstandene Kunstwerk bringt, auf den er die erlösende Kraft der Musik ausschüttet. Er ist wie der Minister im „Fidelio". Merkwürdig genug, daß auch der Schöpfer des „Fidelio" in den Grüften der Tradition lange gefangen saß. Hans von Bülow war der erste, der einst seine Fesseln gebrochen. Aber dieser erlauchte Geist konnte es nicht verhindern, daß der arme Beethoven jeden Tag von neuem ein-

gekerkert wird. Und auch Arthur Nikisch wird diesen unzählige Male wiederholten Gewaltakt nicht aus der Welt schaffen können, eben weil es unmöglich ist, unsere Kultur vom Geist des Kulturfeindlichen, des Philisters, des trotzigen Beharrens an veralteten Formeln zu säubern. Aber für seine Person, in seiner weitgezogenen Machtsphäre, in seiner zentralen Stellung lenkte Nikisch diese befreiende Kraft mit stärkster Wirkung hin auf Beethoven, auf die Kunst unserer klassischen Meister. Kein vernünftiger Mensch wird dem außerordentlichen Künstler einen Vorwurf daraus machen, daß er Beethoven und alle Musik in s e i n e r Weise fühlt und versteht, ihm, den eine enorme Musikbegabung, Wahlverwandtschaft und geniales Verstehen befähigt, der Welt Beethovens ganz teilhaftig zu werden; daß er in größere Tiefen hinabtaucht als geringere Geister, daß sein subtiles Ohr dort Donnerworte und Himmelsbotschaften vernimmt, wo der brave Gewohnheitsmensch, der Formalmusiker, der trockene Pedant Kadenzen, Quartsextakkorde, Konsonanzen, Dissonanzen hört. So: als ob man im Faust-Monolog Perfektum und Futurum, Subjekt und Prädikat hören wollte, statt einer lebensvollen Sprache, statt großer Gedanken und seelischer Bewegung.

24.

Merkwürdig übrigens, wie tief die Freude am Theater diesem Künstler im Blute steckt: Er, der zwischen Paris und St. Petersburg hin und her pendelt, der in zahllosen Konzerten in deutschem und fremdem Land in einer künstlerischen Tätigkeit ohnegleichen sein Genie ausstreut und sein Leben musikalisch extensiv und zugleich intensiv lebt wie wenige Musiker, wie kaum ein anderer neben ihm, er, dieser scheinbar Rastlose, er bezwingt seine Odysseusnatur und läßt sich abermals zwiefach durch Amt und Würden binden: er kehrte zu seiner ersten Liebe zurück und wurde wieder Theatermann. Max Staegemann, der Direktor des Leipziger Stadttheaters, war 1905 plötzlich gestorben. Robert V o l k n e r, sein Nachfolger, wußte Arthur Nikisch für das doppelgesichtige, zur Pflege der Oper und des Schauspiels verpflichtete Institut zu gewinnen und bestellte ihn zum Leiter der Oper. Ein Jahr lang stand Nikisch wirklich in dieser verantwortlichen Stellung an der Spitze des Leipziger Stadttheaters, dem er von seinen glorreichen Dirigentenanfängen her lebhafte Sympathie bewahrt hatte. Aber dieses Jahr 1906 brachte ihm wenig Freude und legte ihm Opfer auf. Nikisch war durchaus Künstler und als

solcher auf die Würde der Kunst und des Kunstwerks bedacht; mit dem verfallenen Fundus des Leipziger Stadttheaters, mit abgerissenen Dekorationen und verschlissenen Kostümen Opern aufzuführen, war ihm unmöglich. Er betrachtete es als unabweisbare Pflicht, als gebieterische Notwendigkeit, wenigstens die ärgsten Mängel zu beseitigen, für die unaufschiebbaren Erneuerungen in der Ausstattung der wichtigsten Opern des Spielplans zu sorgen, die dem künstlerischen Rang und der kulturellen Bedeutung des Leipziger Stadttheaters, in den Grenzen sicherlich nicht übertriebener Forderungen, zu entsprechen hatte. Der Erfolg dieser Renaissancebestrebungen war ein Unterschuß von 45 000 Mark... Nikisch hatte genug von den Berufsfreuden eines Theaterdirektors. Er legte sein Amt nieder, das ihm außerdem zur Fessel geworden war. Die Welt, die seiner bedurfte, rief ihn.

25.

Und noch in einem anderen Amt hatte sich Arthur Nikisch fangen lassen, wie in einer Falle. Die Ernennung zum Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums ließ ihn nahe Fühlung gewinnen mit dieser vortrefflichen Bildungsanstalt, an deren Leistungen er um so lebhafter Anteil nahm, als er hier eine Dirigentenschule eingerichtet sah. Erfrischte er sich im unmittelbar persönlichen Verkehr mit begabten und hochbegabten jungen Musikern, die in der von alters her angesehenen Musikschule aus aller Welt zusammenströmten, so reizte ihn ohne Zweifel auch Aufgabe und Ziel der neuen Dirigentenschule, der als Instrument das vorzügliche, von Hans Sitt glänzend geschulte Konservatoriumsorchester diente. Kann man die Kunst des Dirigierens lehren? Vielleicht. Kann man sie lernen? Vielleicht. Zum mindesten wird sich alles das, was an ihr Handwerk ist, erlernen lassen; also die manuelle Technik. Rudolf Cahn-Speyer vertritt in einer ausgezeichnet gehaltvollen Arbeit * die Ansicht, daß „der Dirigent wie jeder andere Künstler das Handwerk seiner Kunst erlernen muß. Wer das nicht will oder aus irgendwelchen Gründen nicht kann, mag eine noch so große künstlerische Begabung, eine noch so wundervolle Vorstellung von dem Vortrag der Werke unserer Musikliteratur haben, — er wird nie als Dirigent etwas Nennenswertes leisten oder das Klangbild, das er sich in seiner Phantasie geschaffen hat, in wirkliches Erklingen umsetzen können...

* „Handbuch des Dirigierens." Leipzig 1919.

Ein Beweis für diese Behauptung liegt in der bekannten Erfahrung, daß Komponisten von Rang oder sonstige namhafte Musiker als Dirigenten versagen, ja gänzlich hilflos sind, wenn sie nur gelegentlich als Dirigenten auftreten; während intelligente und erfahrene Orchestermitglieder, die durch langjährige Beobachtung das Handwerk des Dirigierens kennengelernt haben, gegebenenfalls als ganz geschickte Dirigenten aufzutreten wissen. Ebenso versagen zuweilen bedeutende Chordirigenten vor dem Orchester, Orchesterdirigenten vor dem Chor, Konzertdirigenten im Theater usw...“ Aber der echte Dirigent wird geboren. Er bedarf keiner anderen Unterweisung als der des Beispiels, als des empfangenden Auges, des verstehenden Ohrs. Wo hat Hans von Bülow, wo Hans Richter, wo hat vor allem Arthur Nikisch selbst das Dirigieren erlernt? Als welchen Meisters Gesell? In welcher Schule? Das Genie hilft sich selbst. Von den vielen Kapellmeisterschülern, die der Glanz seines Namens und das technische Wunder seiner Meisterschaft der Dirigentenschule zugeführt, haben sich nur wenige einen Namen gemacht: unter ihnen vor allem Werner Wolff, ein hervorragender Opern- und Konzertdirigent, der zurzeit in Hamburg lebt. Ihm danken wir auch einen Einblick* in die Lehrtätigkeit Nikischs und die Art des Unterrichts in der Leipziger Dirigentenschule. Von ihr berichtet der ehemalige Nikisch-Schüler:

„Nikisch als Lehrer — diese Zusammenstellung mag manchem, der das allem Didaktischen abholde Wesen des Meisters erkannt hat, befremdend erscheinen. Und doch bekleidete er die Jahre 1905 und 1906 hindurch das Amt eines Direktors des Leipziger Konservatoriums und war als solcher zugleich Leiter der Dirigentenklasse an diesem Institut. Fertige Musiker und Musikstudierende aus allen Ländern Europas und auch aus Amerika kamen alsbald nach Leipzig, um von dem weltberühmten Meister das Geheimnis der im Grunde unerlernbaren Kunst des Dirigierens zu erfahren. Nur wenige meiner damaligen Mitschüler habe ich auf ihrer späteren Dirigentenlaufbahn verfolgen können. Dazu gehörten u. a. der damals schon berühmte Klavierspieler Ossip Gabrilowitsch, der ein ganz hervorragendes Dirigiertalent besaß und als Orchesterleiter in Deutschland und Amerika später große Erfolge hatte. Ferner Fritz Theil (jetzt in Harburg) und der derzeitige Aachener Musikdirektor Leonhardt. Doch nur die wenigsten verfügten

* „Nikisch als Lehrer.“ Die Musikwelt. Heft V, 1922.

meiner Erinnerung nach über manuelles Geschick. Und die anderen konnten naturgemäß, abgesehen von musikalischen Anregungen, die Nikisch gab, bei diesem Unterricht nichts profitieren. Gerade den Unbegabten gegenüber zeigte nun Nikisch mit der ihm eigenen Herzensgüte oft eine rührende Geduld; vielleicht wollte er auch zugleich beobachten, ob sich das Dirigieren überhaupt handwerksmäßig erlernen läßt. Doch ging seine Nachsicht nur bis zu einer gewissen Grenze. Sah er die gänzliche Hoffnungslosigkeit eines „Falles" ein, so wurde der betreffende Schüler nicht mehr von ihm zum Dirigieren herangezogen. Ich erinnere mich besonders noch eines Ausländers, dem das Dirigieren unsägliche Schwierigkeiten bereitete und der bereits den ersten Niederstreich nicht zustande brachte. Daß Nikisch ihn aufgab, schien ihn nicht abzuschrecken, denn eines Tages erschienen seine in einem ganz fernen Lande wohnenden Eltern und flehten Nikisch direkt an, ihren Sohn noch einmal dirigieren zu lassen. Nach längerem Widerstreben willigte Nikisch ein, und die Eltern konnten nun mit eigenen Ohren wahrnehmen, daß Nikischs Urteil gerecht gewesen war. Gefürchtet waren bei den meisten die auftaktigen Anfänge, und um uns in diesen einzuüben, wurde immer wieder der erste Satz der B-dur-Symphonie von Schumann als Aufgabe gestellt. Den Hauptaugenmerk richtete der Meister auf den deutlichen Niederstreich, sodann überhaupt auf größte Präzision des Schlages. Das erschien nun vielen von uns höchst sonderbar, daß gerade er, der eigentlich selten erkennbaren Takt schlug, gerade bei uns darauf großen Wert legte. Mehr oder weniger glaubten wir alle, ihn zu kopieren, wenn wir recht undeutlich den Takt gaben. Wir hatten eben noch nicht das Wesentliche seiner Technik erkannt: äußersten Rhythmus und zugleich Elastizität der Zeichengebung im Sinne der Phrase. Als ich einmal in der Einleitung zur „Oberon"-Ouverture — um „recht zart" zu bleiben — die Achtel bei der bekannten 32stel-Stelle undeutlich angab, fiel er mir energisch in den Arm, nahm mir den Taktstock aus der Hand und rief unter entsprechenden Bewegungen fast heftig: „So schlägt man eins — so zwei usw." Wie recht hatte er doch gerade in diesem Falle mit seinem Verlangen nach Präzision gehabt! Das empfinde ich noch heute, wenn ich diese Einleitung dirigiere. Wenn eine „schwere" Stelle keinem der Aufgerufenen glücken wollte, so ergriff er selbst den Stab; doch ist dies meiner Erinnerung nach nur zweimal im ganzen Semester der Fall gewesen. Dann „ging" die Stelle natürlich sofort im Orchester — doch waren wir so klug wie

zuvor, denn sie ihm nachzumachen, war schlechterdings unmöglich. Mehr profitierten wir, wenn Nikisch sich einmal ans Klavier setzte, um uns eine Phrase klarzumachen. Das beleuchtete stets blitzartig das Wesen der fraglichen Stelle und gab uns nach wenigen Takten oft wertvolle Aufschlüsse über die in einer Phrase liegenden Ausdrucksmöglichkeiten. Übrigens fand der Unterricht zeitweise recht sporadisch statt, denn Nikisch hatte zu gleicher Zeit mit der Direktion des Konservatoriums auch die des Stadttheaters übernommen. Ferner fielen gerade in diese Zeit große Auslandsreisen. So zogen wir denn, im Praktischen nur wenig erfahren, aber voller Anregungen und Eindrücke, hinaus auf die Laufbahn. Hier ist er uns, die ihn weiterhin sehen und hören konnten, in höchstem Sinne Lehrer geblieben: das ideale Vorbild nämlich, dem nahezukommen ein jeder sich bemühte. Wir „Jüngeren" müssen uns in gewissem Sinne alle zu seinen Schülern zählen und uns bewußt sein, welchen Dank wir ihm stets schulden."

Nach Jahresfrist legte Nikisch die Leitung der Dirigentenschule nieder. Es war ein Akt des Selbsterhaltungstriebes, als Nikisch auch die zweite Fessel abstreifte, weil auch sie ihn band, hemmte, weil er sie als Fessel empfinden mußte. Zur Seßhaftigkeit nicht geschaffen, kann derjenige nicht einer Gemeinschaft allein gehören, der, wie Nikisch, der Welt und der musikalischen Menschheit gehört. Leipzig blieb er dennoch treu: als Dirigent der Gewandhauskonzerte und als Bürger der Stadt; er lebte, wohnte in Leipzig und mit ihm seine Familie. Das war allein schon eine Auszeichnung, derer sich die alte Stadt vor anderen zu erfreuen hatte.

26.

Im Jahre 1912 überquerte Arthur Nikisch den Ozean und breitete, wie schon einmal, die Pracht und den Reichtum der deutschen Musik und seiner eigenen Kunst vor den Musikfreunden Nordamerikas aus. Diesmal war das Londoner Symphonie-Orchester das Instrument, auf dem seine Virtuosität spielte. Überall wurde er mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen, insbesondere in Neuyork und Boston. In Boston saßen ihm ja von früher her, als er dort, 20 Jahre in die Vergangenheit zurück, die Konzerte des Bostoner Symphonie-Orchesters leitete, zahlreiche ergebene Freunde und viele, die ihm Unvergeßliches zu danken haben, eine erhabene Stunde, eine Erschütterung, eine Offenbarung. Die Freude des Wiedersehens war um so größer, als Arthur Nikisch im Glanz seines

inzwischen gewonnenen europäischen Ruhms und seiner zur höchsten Meisterschaft erblühten Darstellungskunst vor sie hintreten konnte. An den Ehren der Konzerte nahm Elena Gerhardt, eine poesievolle Sängerin von vollendeter Vornehmheit, mit solistischen Gaben teil. Nikisch war von dem Augenblick an, da sein Fuß amerikanischen Boden betreten, krank: er litt an den Folgen einer schweren Erkältung, die ihm, als böse Halsentzündung lokalisiert, viel zu schaffen machte. Er war drei Wochen lang, während der ganzen Zeit seines amerikanischen Aufenthaltes, stimmlos; unfähig, auch nur ein Wort zu sprechen. Nur die stählerne Energie seines Willens hielt ihn aufrecht und vor allem auch die Sorge und Verantwortung sowohl für das Orchester wie für den Unternehmer. Mit seiner Absage wäre alles zusammengebrochen. Fiebernd reiste er in dem wundervollen, ihm zur Verfügung gestellten Salonwagen des Sonderzuges, der das Orchester beförderte. In treulichem Samariterdienst pflegte Elena Gerhardt den Freund; jede freie Minute widmete sie ihm, und ihre weiblich zarte Fürsorge half ihm über die seelische Verstimmung des Krankseins hinweg. Nikisch dirigierte 28 Konzerte in 30 Tagen. Welch eine Arbeitsleistung! Er dirigierte unvergleichlich und hinterließ die tiefsten Eindrücke. Im Mai reiste er nach Europa zurück. Erst die Seereise und die Salzluft des Ozeans brachte ihm vollständige Genesung. Mit erfrischter Kraft leitete er, die Heimfahrt unterbrechend, mehrere Konzerte in London und feierte, wie so oft schon vorher und später noch, in der englischen Hauptstadt ungeheure Triumphe.

VOM MENSCHEN UND KÜNSTLER

27.

Die Jahre gingen. Gedenktage und Jubiläen kamen. Und mit ihnen die ersten grauen Haare, Orden, Auszeichnungen und Titel. Arthur Nikisch hatte die Fünfzig überschritten, stand auf der vollen Höhe seines Lebens, wandelte auf der Hochebene seiner Meisterschaft, seines Ruhms. Gelassen und dankbar durfte er zurückschauen auf Weg und Aufstieg, auf das Erreichte; vor allem auf Leistungen, die seinem Wirken und Schaffen den Wert, seinem Künstlerleben Fülle gaben. Einer von den wenigen, die die Wage nicht zu fürchten hatten.

Wenn nach dem schwermütigen Wort des griechischen Weisen Solon Leben und Glück sich gegenseitig ausschließen, so gewähren Schicksal und Gott zuweilen doch eine Verschmelzung dieser beiden höchsten Güter als seltene Gunst, die sie seltenen Menschen bezeigen. Unter der Voraussetzung, daß „Glück“ Erfüllung und Vollendung bedeutet, darf man sagen, daß Arthur Nikisch einer der wenigen ist, die zu den in jedem Belang Glücklichen dieser Erde gehören. Er steht mitten in einem Kreis von Glücksgütern, als da sind: Innigkeit des Familienlebens, begabte Kinder, Gesundheit, Freude, Vermögen, Weltenehren. Aber auch in dem tieferen als dem bürgerlichen Sinn, der sich mit dem Wort zu verbinden pflegt, ist Nikisch glücklich zu preisen: denn ihm, diesem Seltenen, war es beschieden und gegönnt, die tiefsten Kräfte seiner Natur und seiner Begabung zur wundervollsten Entfaltung und zur edelsten Reife zu bringen, sie zu den höchsten Gnaden der Vollkommenheit empor zu steigern. Er ist schon darum ein wahrhaft glücklicher Mensch, weil nicht das Geringste seines Persönlichkeitswertes und seiner inneren Energien, kein Atom seiner Natur der Verkümmerung verfiel oder gar verloren ging; weil sein ganzes Wesen und sein ganzer Mensch in stetigem Wachstum und nie gestörtem Gleichgewicht in Leben und Kunst sich bejahen durfte, und weil ihm so eine ganz reine Harmonie zwischen Innen und Außen, zwischen Seele und Arbeit, zwischen Wollen und Leistung, zwischen Genie und Erfüllung zu erreichen möglich war, die einzig der höheren Bedeutung von Menschenglück, der würdigen Auffassung vom Glücklichsein entspricht.

28.

So sehr Nikisch einzig seinem Wirken, seiner über alle Großstädte Europas ausgebreiteten Dirigententätigkeit anzugehören schien, zugleich Herrscher und Beherrschter, Meister und Diener seiner Kunst, Weltkind und Weltmann, eine öffentliche Persönlichkeit, über die er kaum mehr noch als sein Eigentum verfügen konnte, im Unbedingten bedingt, so wurzelte er doch fest und sicher, trotz allen Nomadentums seines äußeren Lebens, in seiner behaglichen Häuslichkeit, in seiner Familie. In jungen Kapellmeisterjahren hatte er gefreit. Am 1. Juli 1885 führte er seine Amélie heim. Amélie Heusner stammte aus Brüssel, wo sie als Kind deutscher Eltern geboren und erzogen worden war. Ein Temperament von graziösem Übermut, eine lebensprühende Natur, mehr noch eine klangschöne und reizvolle Sopranstimme hatten sie zur Laufbahn der Bühnen-

sängerin bestimmt. Als solche holte sie sich ihre ersten Erfolge am Stadttheater in Köln. Die entscheidende Haltestelle auf ihrem Lebensweg war Leipzig, wo sie als Opernsoubrette ebensosehr durch ihre kecke Natürlichkeit wie durch die Anmut ihrer Darstellung zu großer Beliebtheit gelangte. Als Papagena, in Jungmädchenrollen Lortzings, als Laura im „Bettelstudent" entfaltete sie bezwingende Naturfrische, strahlende Heiterkeit. Die Ehe Arthur Nikischs war glücklich, nicht zuletzt darum, weil die geistvolle Frau sich mit vollendeter Anpassungsfähigkeit und kluger Psychologie auf Eigenart und Persönlichkeit ihres Mannes einzustellen wußte. Vier Kinder entsprossen der von Herzlichkeit und Güte durchwärmten Künstlerehe. Zwei Töchter: Kaethe, mit dem vorzüglichen Ersten Konzertmeister des Gewandhausorchesters, Edgar Wollgandt, verheiratet; Nora, die zweite, überraschte eines Tages ihren, dem Debut seiner Tochter ganz ahnungslos gegenüberstehenden Vater, überraschte Leipzig mit ihrem feinen schauspielerischen Talent: sie spielte als Erstlingsrolle Hauptmanns Pippa. Sie folgte dem Schauspieler Ewald Schindler als Gattin. Von den beiden Söhnen wählte der erstgeborene Arthur einen akademischen Beruf: er erwarb frühzeitig auf der Universität Leipzig die juristische Doktorwürde und arbeitet zurzeit als Regierungsrat bei der Amtshauptmannschaft in Dresden. Der junge Dr. Arthur Nikisch führte dem Vater in der begabten und liebenswürdigen Dresdner Opernsängerin Grete Merrem eine Künstlerin als willkommene Schwiegertochter zu. In dem zweiten Sohn Mitja wuchs dem beglückten Vater ein Musiker und Pianist von ungewöhnlicher, ja genialer Begabung zur Freude und Lust heran. Mitja Nikisch, ein blonder Jüngling, hochgewachsen und schlank, der in seiner entzückenden Jugendlichkeit und Frische im Sturm sich die Herzen aller jener erobert, in deren Sehkreis als Mensch und als Künstler er tritt, ist der echte Sohn seines Vaters. Der jugendlich-würdige Träger eines erlauchten Musikernamens, der streng verpflichtet; eines Namens freilich, vor dem auch alle Tore aufspringen, und der Wunder wirkt. Also: Protektion? Was ist aber „Protektion"? Ein witziges Wort behauptet von ihr: „Sie dauert nur bis halb acht!" Das heißt: sie kann dem Künstler einzig den Weg in die Öffentlichkeit ebnen; sie kann ihm nur die Klinke des Erfolges in die Hand geben. Die Tür muß er selbst aufmachen. Sie geleitet ihn auf die Bühne, auf das Konzertpodium. Dann aber und dort hängt Leben und Schicksal doch letzten Endes nur von ihm selbst, von der

Leistung ab. Denn die Leistung musz eben der Künstler allein vollbringen. Bei ihr hört alle Protektion auf; Beziehungen und Familieninteressen, Sippschaft und Ahnen, der Glanz eines groszen Namens verlieren ihre Kraft. Und sie, die Leistung, wurde auch für Mitja Nikisch das Entscheidende. Das Schönste und Erfreulichste an seinem Klavierspiel verknüpft sich mit dem urgesunden musikalischen Sinn, mit dem weichen, singenden Ton, mit der Freude an Klang und Farbe, die er vom Vater ererbt hat, wie er von der Mutter die sonnige Frohnatur als Lebensmitgift empfing. Amélie Nikisch, eine der musikalischsten Frauen, die ich kenne, durch ernste Studien vorbereitet, dankte der schöpferischen Ergiebigkeit ihrer musikalischen Begabung eine burleske Oper „Daniel in der Löwengrube", deren Textbuch von E. v. Wolzogen herstammt. Sie schrieb auszerdem mehrere Operetten. Witz und Geist der Charakteristik, mancher glückliche melodische Einfall und eine durchaus interessante Instrumentation zeichnen insbesondere die im Hamburger Stadttheater 1913 mit Erfolg aufgeführte Opernburleske aus. Arthur Nikisch, dessen Urteil, zwar immer wohlwollend und milde, aber ebenso unbestechlich und auch unter dem lösenden Einflusz des Gemeinsamkeitsgefühls mit Weib und Kind, der Freundschaft, der Kollegialität, niemals seine Sachlichkeit verlor, sprach im intimen Freundeskreis mit aufrichtiger Achtung von der schöpferischen Begabung seiner Gattin: insbesondere ihr Orchestrationstalent erregte seine besondere Aufmerksamkeit, und er betonte, dasz sich Frau Amélie nur ausnahmsweise bei ihm Rat holte. Er wollte also der freundlichen Nachrede vorbeugen, die Musik seiner Frau selbst instrumentiert zu haben.

Im Familienkreis Nikischs herrschte Frohsinn und Behaglichkeit; die Luft, in der diese Menschen atmeten, war wie durchsonnt. Der Kult der Form, vom Wesen Nikischs unzertrennlich, erstarrte nicht zu kalter Formalität. Herzlich und gemütvoll mit den Seinen, gemütvoll und herzlich im Zusammenleben von Mann und Frau, von Eltern und Kindern, fand Nikisch in seinem Hause die Ruhe, die Erholung, derer er bedurfte. Auch die Freunde und die Menschen, denen es gegönnt war, in den Kreis um Nikisch einzutreten, fühlten dankbar den Geist der Gastfreundschaft, die Höflichkeit des Herzens, die wohltuende Echtheit der Gesinnung und die angenehme seelische Temperatur, die die Nähe Nikischs so beglückend machte.

29.

Aus dem künstlerischen und menschlichen Gesamtbild Arthur Nikischs tritt als auffallender und bestimmender Zug die Standfestigkeit und Beständigkeit, das Beharrungsvermögen seines Wesens hervor. Etwas Gleichbleibendes, Unveränderliches war in ihm, das den natürlichen Entwickelungsgesetzen, dem Reifeprozeß des Lebens sich freilich nicht entzog, das aber in seiner Grundsubstanz von keinem Wandel, keiner Sprunghaftigkeit, keinerlei Launen berührt wurde. Er war ein Künstler und ein Mensch der „gleichschwebenden Temperatur“, war in einem Maße „wohltemperiert“ im musikalisch-Bachischen Sinn, das alle Erschütterungen, Umkehrungen, Katastrophen ausschloß, die sich aus Problemen der Weltanschauung, der Rasse, des metaphysischen Bedürfnisses, des Glaubens, die sich aus Skepsis, Ironie oder aus jenen inneren, seelischen Krisen ergeben, welche den sensilben geistigen und moralischen Organismus des Künstlers schwer bedrängen. Eine ganz wunderbare Harmonie von Wollen und Vollbringen, von Kraft und Leistung zeichnete ihn aus, hob ihn über alles Problematische in die reine Werktätigkeit der Erfüllung empor. Der junge Arthur Nikisch aus den achtziger Jahren, der ganz Leipzig bezauberte, und der Arthur Nikisch, der zum Weltenruhm höchster Meisterschaft hinaufgestiegen war, dessen Leben erlosch, noch bevor seine Energien verbraucht, sein schöpferisches Genie gebrochen, zum Phlegma versteint war: beide sind im Wesen unverändert die gleiche Persönlichkeit, nur verschieden in der Summe von Lebenserfahrungen, von Weisheit, die ein Zeitraum von 40 Jahren dem Menschen, dem Künstler bringen mußte. Eine Stabilität dieser Art war bis zum Erdenwandel dieses Künstlers wahrscheinlich an genialen Musikern niemals vorher beobachtet worden. Der junge Gott von damals: die Ruhe und Eurythmie seiner Geste, der tiefe Künstlerernst, die gesammelte Kraft seiner Haltung an der Spitze des Orchesters, seine Herrschergebärde, die Magie seines Stabes, der malerisch und seelisch gleich ausdrucksvolle Akzent seiner Zeichensprache, das Wunder von Musik, wie nur er es zu wirken und in die Herzen der Empfangenden zu senken verstand: die Summe dieser seltenen und kostbaren Eigenschaften machte ihn, den kaum Dreißigjährigen, schon zum Erlebnis, — wie in der Oper, so im Konzertsaal. Ja, sogar alle die kleinen Äußerlichkeiten: die Gepflegtheit der Erscheinung, die Ornamente persönlicher Kultur, gehörten bereits zum Tresor des jungen Dirigenten. Nikisch war ein Aristokrat der Form: in Sprache, in Gang und

Kleidung, in allen Dingen, die sein privates und sein öffentliches Leben angingen, betonte er den Grandseigneur; in ihnen war er das polare Gegenstück des Bohèmekünstlers, des lässigen Kunstzigeuners, und blieb es bis zu seinem letzten Atemzug. Diese höchste Verfeinerung seiner Lebenshaltung und der Luxus seiner Kleidung — so sehr sie persönlichen Bedürfnissen entsprechen mochten — waren aber ebensosehr auch die gebieterische Forderung repräsentativer Pflichten, waren eine Notwendigkeit, der sich ein Dirigent von dem europäischen Wirkungskreis Nikischs, seiner übernationalen Bedeutung, nicht entziehen durfte. Man weiß es in Deutschland immer noch zu wenig, wie hoch die romanischen Nationen, insbesondere die Italiener und Spanier, diese Außendinge schätzen, welchen Wert sie ihnen beilegen, während wir Deutsche — vermutlich mit Recht, — ihnen doch nur einen untergeordneten Rang, zumal im Zusammenhang mit überwältigenden künstlerischen Leistungen, zuzugestehen gewohnt sind. Der außerordentlich feine Formensinn Nikischs, der sich musikalisch durch das Mittel seiner Dirigierkunst zu höchster Plastik auswirkte, schuf sich so auch im Außenbild seiner menschlich-gesellschaftlichen Erscheinung den persönlichen Ausdruck, in dem Inneres und Äußeres, musikalischer Formensinn und Phrasierung des Lebens — wie man diesen Eigenzug Nikischs nennen könnte — ganz einheitlich sich banden.

Zu dieser Phrasierung des Lebens gehörte auch seine Freude am Witz, an der Anekdote. Er erzählte gern und sprach ebenso gern von heiteren Dingen; verweilte bei Erlebnissen von seinen Künstlerfahrten her, bei absonderlichen Ereignissen aus seiner Dirigententätigkeit. Und wenn der Faden abriß, — den er mit Leichtigkeit ins Unendliche hätte fortspinnen können, — flugs hatte er lächelnd einen Scherz, eine Schnurre zur Hand. Ihn ergötzte irgendein geistreiches Wort, eine mild satirische Wendung, eine Heiterkeit, in der sich die Lächerlichkeit des Menschlichen spiegelt, und ergötzte den gewählten kleinen Kreis, in dem Nikisch seiner Freude am Plaudern — am eigenen und an dem der Freunde — sich hingab. Nie sprach Nikisch lieblos von anderen, nie sprach er aus eigenem Antrieb von sich selbst, von seinen künstlerischen Taten, seinen Erfolgen. Nur unmittelbaren Fragen stand er Antwort, und wenn er einmal von seinen ausländischen Triumphen zu berichten sich gezwungen sah, so erzählte er mehr von Nebendingen, von den Spannungen der Situation, der Umwelt, vom

Temperament fremder Völker und ihrer Einstellung auf das Kunstwerk, als von sich selbst. Daß er, daß seine Person, seine Kunst der Mittelpunkt all dieser Spannungen, dieser Aufregung, daß er selbst der Erreger hochwogender Begeisterung gewesen, daß ihn die Menge lodernd umtobte, daß ihm Huldigungen dargebracht wurden, die selbst das Hirn eines römischen Cäsars hätte berauschen können: das alles streifte sein erzählendes Wort nur ganz flüchtig und ohne jegliche Eitelkeit. Er besaß die Bescheidenheit der Großen, die Geschichte machen. Und er wußte: die Chronisten stehen mit dem Griffel hinter ihm.

Er konnte sich die Wohltat gestatten, über sich zu schweigen. Und dieses Schweigen von Plänen, Hoffnungen, von Gedanken und Gefühlen, dieses Verstummen über sich selbst, das Nikisch auch den vertrautesten Freunden gegenüber wahrte, senkte sich wie ein Schleier auf ihn, machte ihn einem Gestirn ähnlich, von dem das Auge nur die eine ihm zugewendete beleuchtete Hälfte sieht, während die andere unerforschlich, unfaßbares Dunkel bleibt; einem Gestirn, über dessen strahlende Scheibe dann und wann Wolkendunst zieht. Er war ein Geheimnis, voll von Unbekanntem, Rätselhaftem. Nie hatte man ihn ganz, nie wurde er ganz durchsichtig. Diese Eigenschaft, das Geheimnisvolle, die Kunst zu schweigen und einer ihm in Fleisch und Blut übergegangenen Selbstbeherrschung entwickelte er zur höchsten Vollendung. Sie war es auch, die ihn reizte, sie immer wieder zu erproben, zu festigen. Als Mittel hierzu diente ihm das Kartenspiel, ein notwendiger Entspannung dienendes Unterhaltungsmittel, das viele und hervorragende Musiker auffallend bevorzugen vor anderem Zeitvertreib, bevorzugen vor Jagd und Sport jeglicher Art. So weiß man von Richard Strauß, daß er jede freie Minute dem Skat widmet. Mozart vergnügte sich einst am Billardspiel und Liszt wußte das edle Whist zu schätzen. Von Anbeginn an war und ist jedem sein „Laster" heilig. Über die Spielleidenschaft Nikischs ist viel gesprochen und viel gefabelt worden. Sie galt den Nichteingeweihten eigentlich als bedauerliche und bedenkliche Schwäche, von der zu sprechen Verlegenheit bedeutet. Aber von ihr zu schweigen liegt keine Veranlassung vor. Ihr seelischer Anreiz kam nicht aus einer Unterströmung von Gewinngier, — wie hätte Nikisch an diesem Laster leiden können, er, der sich von fürstlichen Honoraren umdrängt sah! — war nicht die Lust an der Nervenpeitsche. Der Grund lag tiefer. Das Pokerspiel war ihm eine Art seelischer

Hygiene, diente ihm als Sicherheitsventil. Denn tief in seinem Herzen glühte der Dämon der Musik. Irgendwie musizierte es in ihm. — Wer? Was? — Eben jene geheimnisvolle Urkraft, die ihm eingeboren war. „Es!" Eine namenlose, unbekannte Gewalt musizierte in ihm, — — nicht er selbst. Musizierte gegen seinen Willen, marterte ihn. Wohltat ward Plage. Er schläft mit dem thematischen Faden, mit dem inneren Orchesterklang einer Symphonie ein; sie bricht mit einem bestimmten Takt im Augenblick des verdämmernden Bewußtseins ab. Aber sie knüpft sofort an die Abbruchstelle an, spielt und klingt weiter, wenn im Augenblick des Erwachens das Bewußtsein sich wieder einschaltet. Von diesem Martyrium gab es für Nikisch nur eine einzige Lösung: das Leben nach außen dem Leben nach innen als heilvolle Kraft entgegenzustemmen. Und nur eine einzige Ablenkung brachte diese immer tönende Stimme, diese ewige Melodie seiner Musikseele zum Schweigen, wie in einer großen Generalpause. Diese einzige Möglichkeit, auszuruhen, sich zu erholen von der Musik, sie nicht mehr zu hören, — sie war gewiß als allerleisestes Pianissimo immer noch in ihm vorhanden, — gewährte ihm als erprobtes und immer wirksames Mittel einzig das geliebte Pokerspiel. Im Haushalt seiner Gewohnheiten, seiner Bedürfnisse gehörte es zum Unentbehrlichen.

Und die Bedürfnisse Nikischs, zu den höchsten Anforderungen im Künstlerischen gesteigert, waren dem Leben gegenüber bescheiden. Maßhalten, Begrenzung, Auslese, — aber auch Genügsamkeit bezeichnen das Verhältnis dieses verwöhnten Künstlers zu den Sinnenfreuden des Daseins. Sein Hunger und sein Durst war bald gestillt. Daß er sie mit edlen Stoffen stillte, wer möchte es ihm verdenken? Er durfte es sich erlauben. Eine halbe Nacht lang konnte er bei einer kleinen Flasche Champagner sitzen oder einem Glas verklärenden Bordeaux: heiter, liebenswürdig, menschlich ganz einfach und schlicht, erfrischt an witziger und geistreicher Unterhaltung. Geist jeder Art und jedes Wachstums wußte er zu schätzen, gleich dem großen Franz Liszt, der die Menschen in zwei Gruppen einteilte: in solche, die Geist besitzen, und in solche, die keinen Geist haben. Und mit den geistvollen Menschen, — auch wenn sie in musikalischen Dingen seine Antipoden gewesen wären, — verkehrte er in jener höchst verbindlichen und darum unverbindlichen Umgangsform, in der er Meister war, in der er sich mit den feinen Diplomaten der alten Schule berührte, ohne durch ihre Hinterhältigkeit befleckt zu

sein. Seine gesellschaftliche Artigkeit, von vollendetem, weltmännischem Schliff, besaß die Kadenzen der klassischen Musik, — sie beherrschte aber auch die feinsten Modulationen gepflegter Unterhaltungskunst. Ob er mit einer Garderobenfrau oder mit einer Prinzessin sprach, — in seiner weichen, gedämpften Art und in der Sprachfärbung vergorenen Wienertums: er widmete beiden die gleiche samtene Höflichkeit, mit der er alle Menschen entzückte, weil sie ihnen ein Selbstgefühl von Wichtigkeit, von Bedeutung erweckte. Nie verließ ihn diese Höflichkeit des Herzens, auch in den Augenblicken des Mißmuts, der Verstimmung nicht. Sie diente ihm aber auch als Schutz und Abwehr gegen jegliche Zudringlichkeit; dann wurde sie ihm zum undurchdringlichen Panzer und ersparte ihm die Schreckschüsse drastischer Grobheit, mit der z. B. Johannes Brahms sich zu wehren liebte. Grobheit: ihr ging Nikisch immer behutsam aus dem Weg. Sein ganzes Wesen verneinte sie: denn es war übersättigt mit gleichbleibender Wärme, mit Wohlwollen, Güte, Menschenfreundlichkeit, mit kammermusikalischer Zartheit des Empfindens. Der natürliche Egoismus eines vom Selbsterhaltungstrieb und von Machtinstinkten bewegten Organismus war bei ihm zu rücksichtsvoller Duldsamkeit abgemildert.

Nikisch war ein Virtuose in der Kunst zu schlafen. Die weiten Reisen nach Rußland, nach Petersburg und Moskau, anderen ein Opfer, boten ihm die willkommene Gelegenheit, seinen Nerven Ruhe zu gönnen und der Wohltat tiefen und langen Schlafs teilhaftig zu werden. Reisen dieser Art waren ihm darum eine Erholung. Er liebte die See. Vor dem Weltkrieg pflegte er — nach ein paar Frühlingswochen in Nizza und Monte Carlo — den Sommer regelmäßig an der Nordsee in Ostende zuzubringen. Während des Krieges verlebte er seine Ferien in Marienbad, an der Ostsee, im Schwarzwald oder in irgendeinem angenehmen Weltwinkel. Das Hochgebirge reizte ihn nicht. Er fühlte sich im Höhenklima nicht ganz so wohl, als daß er den Aufenthalt in den Bergen als heilende Notwendigkeit zu schätzen gelernt hätte.

Oberflächliche Beurteiler glaubten Nikisch, dem Menschen wie dem Dirigenten, seine Hinneigung zur „Pose" vorwerfen zu sollen. Pose: das ist Schein, Unwahrheit, Unnatur. Sie vergaßen, daß das, was sie Pose nannten, was ihnen im Außenbild Nikischs als solche erschien, nichts anderes war als stilisierte Natur, ihm als Merkmal seiner Eigenart wesenhaft zugehörte und schon aus dem Charakterbild des

ganz jungen Künstlers auffallend hervorsprang: unzertrennlich von ihm, aufrecht erhalten in jeder Lebenslage, — was nicht hätte sein können, wenn Unechtes, Naturwidriges, künstlich Anerzogenes mit im Spiel gewesen wäre. Denn keine Art von Schauspielerei, auch die geschickteste nicht, läßt sich ein Leben lang festhalten. Irgendeinmal muß jede Gaukelei als solche erkennbar werden und in sich zusammenfallen. Diese „Pose" war aber ein Teil des Unveränderlichen seiner Erscheinung und seiner Natur, genau so, wie seine unheimliche musikalische Begabung selbst, wie sein Urmusikertum, in dem das Triebhafte, eine aus dem Unbewußten geheimnisvoll hervordrängende Elementarkraft so stark überwiegt, daß sie durchaus den Charakter der künstlerischen Leistungen des Musikers und des schöpferischen Dirigenten Nikisch bestimmte und ihm mit dem Vermögen unerhört genialer Improvisation, — mitten im Strom orchestraler Ausdeutung, — in den jähen Augenblicken hellsichtiger Inspirationen den Vorrang seiner höchst persönlichen, völlig beispiel- und vorbildlosen Dirigierkunst sicherte, die, jenseits der Tradition, selbst Tradition geschaffen hätte, wäre sie in ihrem farbigen Subjektivismus der Nachahmung überhaupt erreichbar. Und darum kann diese Dirigierkunst, an das Genie und das Leben Nikischs gebunden, nie und nimmer wiederholt werden.

30.

Das Bild Arthur Nikischs aus dieser Zeit höchster Reife hat Felix Salten gezeichnet, gab ihm mit dem Griffel des meisterlichen Stilisten die sprechende Treue des Lebens: „Das ist ein wahrer Prinz des Lebens, verwöhnt und gereift in allen edlen Genüssen dieser Welt, reich und unwillkürlich andere bereichernd in der edlen Reife seiner Kunst. Ein Gebieter, der aus leidenschaftlichen Impulsen die ruhig stählende Kraft eines mächtigen Willens sich erbändigt hat. Ein gelassener Despot, der unwiderstehlichen Gehorsam findet, unbedingter und dauernder als der aufbrausend heftige. Ein milder Menschenbezwinger, der auf eine endlose Reihe glanzvoller Siege zurückblicken darf, der aber den Eindruck weckt, als schaue er sich gar nicht um. Jedenfalls: ein großer Herr..... Seine gedrungene und dabei doch zierliche Gestalt ist mit den weichen, ins Runde strebenden Linien, ist mit der stolzen Würde ihrer sacht gemessenen Bewegungen von einer unvergleichlichen Harmonie. Seine Haltung da oben wirkt trotz der zierlichen Figur monumental, und sie wirkt bei all ihrer monu-

mentalen Ruhe seltsam erregend. Diese Haltung atmet angesammelte Leidenschaft, kraftvoll verhalten, planmäßig geordnet und in Abgeklärtheit gehoben. Jahrelange Arbeit, das eiserne Wollen einer großen, ins Endgültige erstarkenden Meisterschaft, ihr beständiges Ringen mit tiefen, zügellos vom Urgrund der Seele aufflammenden Instinkten spricht erschütternd aus dieser Haltung. Hier ist der reißende Strom ungarisch gemischten Musikantenblutes in klassische Vollendung, in mächtig tragenden Tiefgang gezwungen. Hier ist ein musikalischer Urklang aus der Steppe zu europäischer Kunsthöhe gesteigert. Hier ist die seltene Entwicklung eines Künstlertums, das sich im Blendspiegel frühzeitig schon strahlender Erfolge nicht bewundert, sich in ewig gleichen Drehungen nicht wiederholt, sondern sich mit Strenge erkennt, sich eisern erzieht. Ein Künstlertum, dem die Menschenkraft eigen wurde, dem eingeborenen Wesen, das sich in so blendender Beleuchtung betrachten durfte, nicht bloß Beifall zu lächeln, sondern ihm unerbittlich immer mehr und mehr, ihm mit eiferndem Anspruch das Letzte abzufordern. Nikischs beständig verschleierter Träumerblick, sein immer ein wenig geneigtes Haupt geben den Eindruck eines Mannes, der unablässig in sein Inneres horcht, und es ist charakteristisch für ihn, ist ergreifend für jeden, der die Inbrunst geistiger Arbeit kennt, wie Nikischs Augen jedesmal, in der Sekunde vor dem Anfangen, in dieser kurzen Sekunde, bevor er den Taktstock hebt, von einem blitzschnell niederstürzenden Schleier verhängt zu werden scheinen. Das rasche Blinzeln seiner Lider ähnelt da dem Blinzeln eines Kataleptischen, seine Augen tauchen gleichsam nach innen, einmal noch, dann schauen sie ruhig ins Orchester, und auf seinem zusammengefaßten Antlitz ist dann alle Kraft versammelt, die Kraft seines Wissens, seines Könnens und die Kraft seiner prachtvoll gebändigten Instinkte. Es ist jedesmal, so oft man's auch sehen mag, eine Sekunde von aufregender und irgendwie begeisternder Wirkung: dieses kurze Alleinsein eines Mannes mit sich selbst, der schnell noch vor sich selber hintritt, ehe er sich seiner Arbeit und den anderen hingibt; dieses Antlitz, das ausschaut, als sei ihm jetzt ein unsichtbarer Zügel auferlegt worden . . . Nikischs Antlitz ist ganz patiniert von Erfolg und Arbeit. Ein schönes, verwöhntes Männergesicht von südlichem Typus. Das ehemals tiefschwarze, jetzt vom nahen Lebenswinter sacht schon überschneite Haar umrandet in edler, fester Linie die edel knappe Stirn, die er einst mit einer dunkeln Primaslocke über-

schatten durfte. Tief gebettet unter dem kräftig dichten Buschwerk der Brauen glüht das Feuer seiner Augen, bald in einer ernsten Fröhlichkeit, bald in jener berühmt gewordenen, an Lenaus lyrische Zigeuner erinnernden Melancholie; dieses Feuer, das manchmal völlig erlischt, weil es nach innen gerissen wird. Aus dem etwas breitknochigen Oberbau der Wangen tritt eine milde, würdige Nase in gemessener Form hervor, und der Mund ist von einem starken Schnurrbart überwölbt. Nun schimmert auch dieser Schnurrbart schon in einem weißlichen Grau; nur obenauf ein Rand von schwarz gebliebenen Haaren zeichnet noch mit schärferem Strich den behaglichen Schwung seiner Linie. Üppig sind die Lippen dieses Mundes, genußfroh und zärtlich. Sein Gesicht, das in einem schönen, vom Knebelbart noch betonten Oval abschließt, hat jene Elfenbeinblässe, die von keiner Sonne gebräunt, von keinem Meerwind gerötet werden kann. Zimmerfarbe, Farbe des geistigen Arbeiters, der seine intensivsten Lebensstunden im geschlossenen Raume verbringt, angestrengt vom Fieber der Gedanken, angeweht vom Atem der breiten Hörermenge. Das Antlitz eines Genießers, das Antlitz eines Künstlers, wunderbar beseelt und ins Sublime vergeistigt. Leutselig, aufgeschlossen und vertraulicher Geselligkeit lächelnd geneigt, kann dieses Antlitz gleich demjenigen anderer großer Künstler plötzlich in unnahbarer Hoheit sich verriegeln und ganz allein mit sich selber bleiben, endlos fern von allen, denen es eben noch zugenickt hat, als gehöre es zu ihnen.

Um diesen Mann mit dem verwöhnten Angesicht und den schönen, frauenhaft weißen, aber männlich griffigen Händen legt sich der Ruhm, leicht, karessant, einhüllend und dekorativ wie kostbares Pelzwerk. Er hat noch die Tradition der großen Kavaliere im Reiche der Kunst, hat die anmutige Hoheit, die etwa Franz Liszt besaß, den fürstlichen Stil einer entschwundenen Zeit. In dem unwillkürlichen Prunk seines Wesens ist er noch bestes und reinstes Ançien Régime. Aber gerade das altväterisch Liebe seiner Noblesse gibt der ungeheuren Lebendigkeit dieses Mannes einen niemals nachzuahmenden Reiz. Als der Bewahrer klassischer Überlieferung, als der Statthalter unsterblicher Meister steht er vor uns, selbst umleuchtet von dem Strahl jener Unsterblichkeit, die ein Konzertabend zu verleihen vermag und das Hingegebensein an ewige Werke."

31.

Im Giebelfeld des Leipziger Gewandhauses stehen die Worte — nach alter deutscher Unsitte die lateinischen Worte —: Res severa verum gaudium. „Nur das Schwere ist die wahre Freude." So übersetzen jene den lateinischen Spruch, die an der Kunst einzig das Schwierige, das Künstliche schätzen. Wir aber verstehen den Satz anders. Wir sagen: „Um die wahre Freude ist es ein schwieriges Ding". Die wahre Freude: das ist die Feierlichkeit des Morgens vor der aufgehenden Sonne; das Glockengeläute der Ewigkeit; jede Herzenserhebung und jede tiefe Schwingung der Seele; jegliche Verklärung des Lebens und jede Überwindung alles Schweren: alles das, was von allen Künsten einzig die Musik dem Menschen in strömender Fülle bringt. Der wahre Künstler, der wahre Musiker wäre demnach auch der wahre Freudenbringer der Menschheit. Arthur Nikisch war eine Erfüllung dieser Verum-Gaudium-Verheißung.

*

Wer im „Jörn Uhl" blättert, der wird dort mit manchem Tiefen und Großen das schöne Wort finden: „Nur denen, die bewundern, staunen und demütig verehren, nur denen öffnen sich die Pforten zu einem ganzen weiten Menschendasein". Man könnte eine Predigt über diesen Text halten und sagen, daß sich das Wort von dem bewundernden, staunenden und demütig verehrenden Menschen auch auf die großen Kunstwerke und auf den großen Künstler anwenden läßt. Denn auch die geistigen und sittlichen Kräfte, die im Kunstwerk ruhen, die vor allem in jeder großen und bedeutenden Musik eingeschlossen sind, Kräfte, die erst der Künstler frei macht und in ungehemmter Fülle löst, daß sie strömen: sie öffnen uns Pforten zu einem ganzen und weiten Menschendasein. Und ist nicht jede Musik, die Nikisch dirigiert, eine Predigt über diesen Text? Ja, mehr noch: eine Bergpredigt voll Weisheit und erlösender Güte? Die Wahrheit dieses Satzes hätte auch den Unwissenden die „Pathetische Symphonie" Tschaikowskys auf dem Wege innerlichen Fühlens und Schauens empfinden gelehrt, jene Musik, die ein ganzes Menschendasein, ein tragisches Menschenschicksal umspannt. Und wie dieser Symphonie, so gilt auch dem Künstler gegenüber, der hier in wundervoller Mission als Verkünder des Lebens zu uns sprach, das Wort des Jörn-Uhl-Dichters. Arthur Nikisch ist einer von den seltenen Musikern, die Musik

unmittelbar in sittliche Kraft umsetzen, als erlösende, sühnende und befreiende Macht. Die Symphonie pathétique, diese Musik voll schmerzensreicher Bekenntnisse und brennender Wahrheit, ließ Nikisch keimen und wachsen, zu donnernder Tragik anschwellen, daß man das zuckende Herz in diesen schweren, bangen und verzweifelten Tönen sieht, daß auf den Requiemklängen, mit denen die Symphonie schließt, der letzte Abschiedsblick eines brechenden Auges zu ruhen schien. Und er breitete in den Mittelsätzen Bilder auf, die das Leben überzeugend bejahen: das reizvolle Allegro im schwebenden $^{5}/_{4}$-Takt, in dem gute und helle Geister, die Grazien selbst, dem Helden freundlich zusprechen, ihn in sanftem Spiel zu den Freuden des Lebens zurücklocken; dann das Molto vivace, den prachtvollen Satz, der diesen tragischen Helden in der Tat auf die Höhe eines rauschenden Triumphes hebt, ihn in den Strudel der Weltfreude, des Glanzes, „der Ehren prangenden Schein", wie Tristan sagt, hineinzieht, der Ehren, die immer nur Schein und Täuschung sind. Dem „öden Tag" folgt auch hier die erlösende Nacht: die verzweifelte Menschlichkeit des haltlosen, der befreienden Tat unfähigen Helden rettet sich aus Festen und Ehren im Finale zur bitteren Weisheit des Entsagens, zur letzten Wehmut: zur Verneinung des Willens zum Leben. Aber wie heiligt und durchgeistigt die Musik Tschaikowskys diese pessimistisch trostlose Philosophie, die den Schwachen zermalmt oder beten lehrt! Es gehört zum Wesen und vermehrt den Reiz jeder Musik, daß sie vielfacher Deutungen fähig ist. Aber es ist eine der wesentlichsten Eigenschaften Nikischs, daß seine Ausdeutung den tiefsten Kern des Kunstwerkes trifft und damit in ihrem gesamten Ablauf wahr und überzeugend wirkt. Es lebt ein ganzes volles Leben, ein weites Menschendasein in seiner Brust. Weit entfernt von der kühlen ironischen Überlegenheit elender Musikmacher, die sich selbst richten, indem sie die Musik richten, bewundert, staunt und verehrt er demütig jede große Kunst, wie einst Richard Wagner seinen Beethoven, wie Bülow den Schöpfer des Tristan demütig verehrt hat. Und wer den anderen, die des Lebens und der Wahrheit würdig sind, die Pforten einer großen, neuen geistigen Welt aufschließt, zu der wir uns dann aus dem Staub des Alltags erheben, in der wir reiner und besser werden und das Glück, Menschen zu sein, am seligsten empfinden, sollen wir einem Künstler dieser Art nicht auch mit Bewundern und Staunen, mit demütiger Verehrung folgen?

Für alle, die auch nur einen Funken von Liebe und Verständnis für das große Geheimnis der Musik im Herzen tragen, für die Freimaurer der Musik, für die Eingeweihten und die Besitzer höherer Erkenntnisgrade wurde diese Musik und diese Aufführung immer wieder eine Tragödie und darüber hinaus eine Offenbarung. Wer kann je den Klang des tief summenden H-moll-Akkords vergessen, mit dem der letzte Satz sein Leben aushaucht? Es waren unerhörte Eindrücke, die aus den beiden Ecksätzen kamen: unerhört in der Differenzierung des orchestralen Ausdrucks und der Farbe, unerhört schon in den Schattierungen des Pianoklangs, für den Nikisch eine eigene neue Skala geschaffen hat. Dazu das Pathos und die Gefühlskraft, mit der hier alles Melodische mit inbrünstig leidenschaftlichen Zungen redete, mit der Harmonie und Urkraft eines prachtvoll energischen Rhythmus in den Strom dieser Musik sich ergoß. Man sollte die Erinnerungen an Erlebnisse dieser Art in granitne Tafeln einritzen können.

*

Was Friedrich Nietzsche einmal „die gesegnete Stunde des Blitzes“ genannt hat, das ist es, was uns alle untrennbar mit Arthur Nikisch verbindet und uns immer wieder mit unauslöschlicher, tiefer Freudigkeit seinen Weg mitgehen läßt: wenn man in dem Bild des großen Zarathustra-Dichters die überirdisch erhellende Kraft des Genies, das jähe Licht versteht, das uns wissen macht und uns künstlerische Wahrheiten in ihrem großen Zusammenhang offenbart. Eingeladen von der Direktion des Hamburger Stadttheaters, kam Nikisch nach Hamburg zu häufigen, aber immer nur knapp bemessenen Dirigiergastspielen; zumeist im Herbst. Die Hamburger Opernfreunde wußten diese Nikisch-Abende im Stadttheater, derer sie sich viele Jahre hindurch als eines kostbarsten Zuwachses alles Herbstsegens und aller Erntegaben erfreuen durften, ihrem ganzen Wert nach zu schätzen. Schon der Name des berühmten Künstlers, dieses Einzigen und Unvergleichlichen, bereitete ihnen ein Hoffnungsfest. Man freute sich Wochen vorher seiner Wiederkehr. Das Hamburger Stadttheater war zu klein, um allen jenen gastlich Raum zu bieten, die sich ein Plätzchen für diese Aufführungen ergattern wollten. Die leidenschaftliche Bewunderung, mit der Hamburg an Arthur Nikisch festhält, müßte unbegreiflich werden, wenn einzig die blendende Dirigiervirtuosität Nikischs die Quelle wäre, aus der dieser Enthusiasmus hervorsprudelt.

Aber im Opernorchester verschwindet der Dirigent. Er tritt hier ganz hinter das Kunstwerk zurück: ja, er sinkt dort, wo die Szene unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, unter den Sehkreis und die Bewußtseinsschwelle des Zuschauers hinab und wird so wenig in seiner künstlerischen Tätigkeit bemerkt, wie etwa das Herz in einem lebendigen Organismus, das ungesehen in der Stille die Arbeit des Lebens verrichtet. Also, es ist nicht die Lust an glänzenden Äußerlichkeiten, nicht ruchloser Persönlichkeitskult, der die Leute in den Bannkreis auch des Operndirigenten Nikisch zwingt, sondern die Kraft einer immer aus dem tiefsten Zentrum der Musik heraus gestaltenden Persönlichkeit, die Macht eines originellen Geistes, einer feinfühligen und zwingenden, zu künstlerischer Hochkultur entwickelten Individualität, die selbst der um die Kunst Nikischs Nichtwissende auch dort noch auf das deutlichste spürt, wo sie sich unsichtbar macht, wo sie, ganz und gar dienend, selbstlose Hingabe an das Kunstwerk wird. Und weil sie uns immer ungeheuer Großes bringt, helle, glänzende Blitze sprüht, weil sie uns seelisch reicher macht und uns auf Gefühlsbahnen führt, die uns, mehr als es Gedankenwege vermögen, dem Ewigen und Unvergänglichen, den transzendentalen Werten aller Kunst nähern, deshalb lieben wir diese tief poetische, wissende, feine und großzügige Kunst. In Wagners „Tannhäuser" ist es eigentlich nur die berühmte Ouverture und das inhaltsschwere Vorspiel zum dritten Akt, das dem Dirigenten eine von der Szene unabhängige Meinungsäußerung gestattet. Die Ouverture im Konzertsaal, mit dem Kontrapunkt der Hörner in der Schlußkadenz ein Prachtstück der Dirigierkunst Nikischs, übertrifft im Zusammenhang mit ihrer heimatlichen Umwelt, in der Stimmungsatmosphäre der Oper, an Größe und Wahrheit des Ausdrucks, an Feierlichkeit und leidenschaftlicher Bewegung den Eindruck der Konzertleistung Nikischs sehr bedeutend. Die Inspiration des Dirigenten, seine produktive Aufmerksamkeit für die kleinsten Orchesterfiguren und feinste Detailmalerei bindet sich da mit dem glühenden Odem eines wahrhaftigen Venusbergtemperaments, mit fortreißender Leidenschaftlichkeit und überwältigender Wucht der Steigerung in einziger Mischung. Man hielt den Atem an, als dieses großartige, einst von Grillparzer als musikalischer Türkenkrieg oder als Schilderung des Eisgangs auf der Donau verspottete Tongedicht mit brausender Gewalt vorüberzog. Nicht minder grandios rollte Nikisch das ergreifende Vorspiel zum dritten Akt vor dem Zuhörer auf:

Nikisch steigerte hier die erschütternden Harmonien der Posaunen und Trompeten zu zermalmender Wucht des Ausdrucks; die ganze Strenge mittelalterlichen Gottesglaubens, die ekstatische Stimmung zerknirschter Pilgerseelen, der Glanz von St. Peter und die verfluchende Majestät des Papsttums starrten unheimlich aus diesen Klängen.

*

Der Romantiker, der Offenbarer Wagners und aller großen Leidenschaft, die Musik geworden, der Künstler, der dem tiefen Ernst eines Johannes Brahms, der Tragik und dem Temperament eines Tschaikowsky hinreißender Verkünder geworden, Arthur Nikisch dirigierte gelegentlich — man höre und staune! — ein leichtes Werk, in dem keine pathetischen Stürme wehen, keine Romantik schimmert, keine Tragik stöhnt, keine Dämonik droht. Er dirigierte eine Operette: „Die Fledermaus". Einmal sogar nach dem „Tannhäuser". Daß vom Erhabenen zum Lächelnden (nicht nur zum Lächerlichen) auch nur ein Schritt ist, das beweist das Wirken und Schaffen unserer großen schaffenden Meister: den tragischen Kreis hat von Anbeginn der humoristische berührt und geschnitten. Die Kunst der Griechen, Shakespeare, Beethoven, Wagner liefern uns für die gemeinsamen Grenzflächen von Humor und Tragik leichte Beweise. Und auch hier spürt man in der Kunst den Menschen. Von Wagner weiß es alle Welt, wie tief seine Heiterkeit war, wie durch seine Persönlichkeit und sein Menschentum eine Ader von Humor lief. Daß er nach dem „Tristan" die „Meistersinger" schreiben konnte, war in der Wesenheit seiner Natur vorbegründet. Wie aus der gigantischen Erscheinung Richard Wagners, so klingt fast aus allen Musikerseelen und Musikantenherzen ein Oberton von Heiterkeit, von Sonnenfreude hervor, als wenn der Strahl der Musik, der aus der Tiefe des Gemütes hervorbricht, alles Köstliche und Wertvolle an seelischen Kräften — und kann es Wertvolleres geben als echte Freudigkeit, als lächelndes Glück? — mit nach oben risse. Wer Arthur Nikisch persönlich näher steht, der weiß es, wie der scheinbar melancholische Ernst dieses Mannes durchtränkt ist von weicher Heiterkeit, wie herzlich er lachen kann, wie lebhaft sein Humor prickelt, mit welchem Behagen er von den närrischen Wunderlichkeiten des Lebens, vom Witz des Zufalls erzählt. Nikischs Sinn und Verständnis für alles Freudenvolle und Lustige ist außerordentlich; er besitzt das Organ für alle Grade des Komischen. So fällt denn auch der

Tatbestand, daß ein Künstler von seinem Ernst, von seiner pathetischen Urstimmung sein Darstellungsvermögen einer heiteren, ein wenig oberflächlichen, aber in der Fülle ihrer musikalischen Erfindung erquicklichen Operette wie der „Fledermaus" widmet, mit den Grundtrieben seines Wesens zusammen. Er beging weder einen Verrat an sich, Felonie an seiner Künstlerschaft und seiner Persönlichkeit, als er die Fledermauspartitur aufschlug, noch wurde er das Opfer eines „absurden Gelüstes" oder gar aus einem perversen Verlangen heraus, ein halb pathologischer Fall, als er aus der feierlichen Welt Wagners, aus der Welt der großen, tönenden Menschen hinabstieg in jene fröhliche verliebte Sphäre, in der Wein, Weib und Gesang zu Hause sind, in der man lustig Walzer tanzt und sich aller netten Dummheiten des Lebens freut. Nikisch hat übrigens nicht zum erstenmal in seinem Leben das reizende Werk Johann Strauß' dirigiert und mit der bestrickenden Feinheit seiner menschlichen Psyche zu einer höheren Gattung des musikalischen Lustspiels erhoben, es veredelt, den Nebenton der Operettengemeinheit ausgeschaltet, stilisierend verfeinert und verschönt: wie in Hamburg, so führte er vorher in Leipzig die „Fledermaus" auf, wenn ich mich dessen recht erinnere, zu einem wohltätigen Zweck. Das war ja übrigens auch mit der Hamburger Aufführung der Fall: sie fand zugunsten der Direktion des Hamburger Stadttheaters statt, und da das Haus bis zum Schornstein, bis zum Dachgebälk hinauf so dicht besetzt war, daß die dort seit langem erbgesessenen Fledermäuse ihren Platz räumen mußten, so kann man sich unschwer vorstellen, auf welcher Höhe von Wohltätigkeit diese Aufführung stand. „Wohltätigkeit" aber auch in anderem Sinne begriffen. Wie sehr Nikisch die Fledermausmusik auf den Ton der Feinheit, des erlesenen Salongeschmacks stimmte, habe ich schon angedeutet: mit schimmernden Schmetterlingsflügeln flogen die entzückenden Straußschen Melodien, das Orchester spielte unter der vergeistigenden Hand Nikischs mit zarter, federnder Rhythmik, und oben auf der Szene — im Finale des zweiten Aktes, — war die üble und unsinnige Operettentradition zu sinnvoller Charakteristik der Situation umgeschmeichelt worden. Die trunkene Seligkeit, die erotische Wärme dieser Szene, die den musikalischen Höhepunkt nicht nur dieser Operette, sondern der ganzen Operettenliteratur und des gesamten Straußschen Schaffens bedeutet, kam zu berauschender Wirkung. In den Zwischen-

akten dirigierte Nikisch unter stürmischem Beifall ein paar Straußsche Walzer: „Wiener Blut“ mit der bezaubernden Terzenmelodie und die „Geschichten aus dem Wiener Wald“, die so hübsch und stimmungsvoll beginnen, um dann in schablonenmäßigem Musizieren zu versanden, — etwas, was man leider fast allen Walzerzyklen nachsagen muß: am Anfang eine Inspiration, ein wunderschöner melodischer Gedanke, ein glänzender Einfall; dann lange Strecken hindurch Alltag und Handwerk, bis in der Koda wieder der Glanz des Anfangs aufleuchtet. Ich kenne nur eine Ausnahme von dieser allgemein gültigen Regel: den Donauwalzer.

32.

Man kann von dem großen Musiker Arthur Nikisch nicht sprechen, ohne seines Klavierspiels zu gedenken und der Form, in der es die Welt kennenlernte: seiner Liedbegleitungen. Sie waren etwas Einziges, Unvergleichliches. Nikisch am Blüthnerflügel: edle Instrumente, die er allen anderen vorzog. In dem wundervollen Anschlag, dem singenden Ton seiner Klaviermelodik, in der weichen Anschwiegsamkeit an das gesungene Wort und der farbenglühenden Charakteristik, voll genialer Anschaulichkeit, war seine Begleitung schon ein ganzes Kunstwerk, das ganze Lied; in Poesie getaucht, in Klang und Musik, in Seele und Ausdruck gewandelt. Er spielte, sang, dichtete am Klavier, wenn er Lieder begleitete. Derselbe unerreichte Kolorist, derselbe Romantiker der Farbe, der er war, wenn er auf dem Orchester spielte, blieb er auch als Klavierlyriker. Aus warmer Farbigkeit und vollendetem Klangsinn, von einem höchsten Schönheitsideal beherrscht, quoll sein Ton. Rein akkordische Begleitungsharmonien wirkten in manchen Liedern wie Fundamente aus Opalen. Und den seelischen Ausdruck schöpfte dieser Musikerpoet von Gottes Gnaden aus den tiefen Meeren des Lebens. Seine Liedbegleitungen trugen das Gedicht wie auf himmlischen Händen, trugen die Singstimme und den Hörer, genau so, wie der Dirigent Nikisch nicht nur das Orchester vor ihm, sondern auch alle die Empfangenden dirigierte, die Menschen, die Vielheit hinter ihm, die den Saal füllten. Es galt als seltene Auszeichnung eines Gesangskünstlers, von Nikisch begleitet zu werden. Nur sehr wenigen, nur Ausgewählten von denen, die Liederabende gaben, ist sie zu teil geworden. So vor allem seiner Frau, einer Liedersängerin von eigenem Reiz, die in der Bostoner

Zeit in Amerika in zahlreichen Konzerten hervortrat; so der kostbaren Helene Staegemann und der sonoren Adrienne Osborne. Dann, später, fiel als einziger nur noch Elena Gerhardt dieses Glück in den Schoß. Die vollendete Vornehmheit ihres Vortrages, die adlige Linie ihres Stils, die alabasterne Stimme und die Poesie dieser ausgezeichneten Sängerin machen es verständlich, daß Nikisch mit ihr ein Bündnis schloß.

33.

Wie dieses Bündnis zustande kam, wie seine Anfänge im Zufälligen liegen, wie aus dem Zufälligen Bestimmung wird, das mag Elena Gerhardt an dieser Stelle selbst erzählen. Sie schreibt:

„Ich war ausersehen worden, in einer öffentlichen Feier des Leipziger Konservatoriums, dessen Schülerin ich war, zum ersten Male als Sängerin vor ein kunstkritisches Publikum zu treten. Arthur Nikisch, damals künstlerischer Leiter des Instituts, pflegte alle Schüler, die bestimmt waren, in Konzerten dieser Art mitzuwirken, vorher einer Art Reifeprüfung zu unterziehen, ehe sie herausgestellt wurden. So wartete ich also — sehr erregt und doch mutig — während einer Gesangsstunde bei meiner Lehrerin Frau Prof. Hedmondt seines Kommens, das er angesagt hatte, und des Augenblicks, der mir den Herzenswunsch erfüllen sollte, den Meister kennen zu lernen und ihm vorsingen zu dürfen, ihm, dem ich schon seit drei Jahren im Gewandhaus mit tiefster und begeistertster Verehrung ergeben war. Er kam, die Knie wankten mir (aber ich ließ mir's nicht merken) und ich sang, von meiner Lehrerin begleitet, das Lied von Brahms: „Immer leiser wird mein Schlummer". Ohne ihn anzusehen, fühlte ich sein sofort erwachtes Interesse. Meine Freude stieg ins Grenzenlose, als er nach sehr anerkennenden Worten Frau Hedmondt frug, ob sie es ihm gestatten wolle, mein nächstes Lied selbst zu begleiten. Er setzte sich an das Instrument, und so war das erste, was ich unter seiner unvergleichlichen Begleitung sang, das Brahmssche „An eine Aeolsharfe". Ich hatte das Gefühl, als würde ich durch das Lied getragen. Ich wußte damals noch nicht, was ich heute weiß: daß dieser Tag der wichtigste in meinem Leben war. Sein Interesse blieb von diesem Tage an für mich wach; und so durfte ich ihn ein halbes Jahr später — nachdem ich das Konservatorium verlassen hatte — um Rat fragen, wie ich meine Laufbahn beginnen solle. Denn bis da-

hin hatte ich nur zuweilen in kleinen Städten gesungen, dort allerdings mit so großem Erfolg, daß ich es wohl wagen konnte, einen Liederabend in Leipzig zu versuchen. Seine Antwort war wörtlich: „Ja, wenn Sie es nicht versuchen wollen, wer soll es denn dann tun?" — Und auf meine Bitte, mir zu sagen, wen ich als Begleiter nehmen sollte, sagte er: „Nun — nehmen Sie doch mich!" Ich hielt seine Antwort zunächst für einen Scherz, denn ich wußte damals nicht, daß er schon vorher Adrienne Kraus-Ostborne und ihren Mann Felix Kraus begleitet hatte; ich bat ihn also nochmals, mir doch ernsthaft zu raten. Nun, er meine es ernsthaft, sagte er — und ich solle nur zu Ernst Eulenburg gehen (dem Leipziger Konzertunternehmer) und mir alle freien Mittwochabende im Kaufhaussaale in Leipzig aufschreiben lassen; denn Mittwoch sei der sicherste Tag, an dem er immer — wegen der Generalproben im Gewandhaus — in Leipzig sei. Und am kommenden Mittwoch solle ich um drei Uhr in seine Wohnung kommen, damit wir das uns beiden bequemste Datum festlegen. Ich war wie wahnsinnig vor Freude und Glück. An dem Tage habe ich vor Aufregung nicht zu Mittag gegessen: denn diese Unterhaltung ereignete sich mittags um 2 Uhr auf der Wächterstraße. Natürlich fuhr ich sofort zu meiner Lehrerin, die außerhalb Leipzigs wohnte, um ihr das Überwältigende gleich mitzuteilen und sie zu fragen, ob ich der Zusage Nikischs wirklich glauben und das überaus liebenswürdige Angebot annehmen dürfe. Sie beruhigte alle meine Bedenken und Zweifel, und so ging ich denn zu Eulenburg; und am nächsten Mittwoch zu Arthur Nikisch. Er empfing mich in seiner bestrickend lieben Art, und er setzte den 11. November 1903 — zufällig mein Geburtstag — als Liederabend fest. Der große Erfolg dieses meines ersten Liederabends sollte der Anfang meines Aufstiegs werden. Ihm danke ich diesen Anfang, wie ich meine ganze musikalische Entwicklung ihm und seiner herrlichen Führung zu danken habe. Die innige Freundschaft, die uns ungetrübt verbunden hat und durch die ich sein großes gütiges Menschentum aus der Nähe miterleben durfte, bleibt für immer das Schönste und Leuchtendste in meinem Leben. Und das Vorbild dieses Künstlers, dem die Musik sein Heiligtum war, wird mir vorschweben, bis ich mein letztes Lied gesungen habe. Meine tiefste Verehrung des Künstlers und Menschen und mein innigster Dank gehören ihm, so lange ich lebe."

34.

Der Weltkrieg war ausgebrochen. Vorher, im Frühjahr 1914, hatte Nikisch in Paris noch den „Tristan“ dirigiert. Die völkerverbindende Kraft der Musik lag ohnmächtig am Boden. Die Musik selbst hatte ein Dämon in ein furchtbares Zerrbild, die Liebe in Haß, Duldsamkeit in sinnlose Wut verwandelt: eine grausige Passacaglia begann zu dröhnen, und der entsetzliche Basso ostinato der Kanonen, über dem alle Variationen des Heldentums, der Größe, mehr noch der Zerstörung, des Todes, der Lüge, der zerbrochenen Kultur in fanatischem Chaos durcheinander wogten, ließ ganz Europa erzittern. In die Wildheit dieser Zeit fiel der 60. Geburtstag Nikischs. Man darf glauben, daß dieser 12. Oktober des Jahres des Unheils 1915 in zwei Welten, ja von dem ganzen musikalischen Erdenrund wie ein Festtag begangen worden wäre, wenn die Hemmungen der Zeit die Feier dieses Tages nicht auf die Heimat und die deutschen Stätten seines Wirkens hätten beschränken müssen.

Sein Wirken selbst ward eingeengt: das deutsche Vaterland — Leipzig, Berlin, Hamburg —, Wien, das neutrale und das pseudoneutrale Ausland erheben und erfreuen sich an seiner Kunst, die jetzt einer schwachen Politik, der geistlosen Diplomatie Berlins Vorspanndienste zu leisten hat. Er erscheint an der Spitze seines Berliner Philharmonischen Orchesters, das unabhängig und frei ihm immer zur Verfügung steht, wohl auch als Führer des Gewandhausorchesters, — dieses durch den Dienst im Theater an Leipzig gebunden und schwer abkömmlich, — in der Schweiz, im skandinavischen Norden. Die Diplomatie der Musik und die große reine Persönlichkeit Nikischs vermag aber trotzdem die Ränke der Politik, der Feindseligkeit, des Hasses gegen Deutschland, selbst im neutralen Ausland, nicht immer in Schach zu halten. So konnte es sich ereignen, daß die Nikisch-Konzerte in Kristiania mit den Berliner Philharmonikern verboten werden mußten, weil die Regierung Gewalttaten der aufgestachelten Bevölkerung zuvorkommen zu müssen glaubte. Und mit welchen, zum Teil geistreichen und darum doppelt gefährlichen Mitteln die Aufreizung gegen friedlichste deutsche Künstler, an ihrer Spitze den friedlichsten von allen, betrieben wurde, macht ein Aufsatz deutlich, den das „Morgenblad“ in Kristiania am 3. Mai 1917 veröffentlichte. Da wurde unter der Überschrift „Deutsche Symphoniekonzerte“ gehöhnt:

„Zuweilen kann sich das Leben wirklich zu einem einzigen Idyll formen. Das gilt für den einzelnen Menschen und gilt für ein ganzes Volk — wie es jetzt hier bei uns der Fall ist. Das Land liegt im Sonnenglanz rosenrot da. Draußen glänzt das Meer, silberblank wie ein Zauberspiegel, von Lister bis Long Island; blauer, wolkenloser Himmel darüber. Und auf der blanken Fläche gleitet eine stolze Handelsflotte dahin, sicher und behütet von Hafen zu Hafen. Keine Gefahr erschreckt, weder von unten noch von oben, kein listiger Hinterhalt, kein feiger Verrat bedroht unsere wackeren Seeleute. Und drinnen im Lande ruhen alle im sicheren Schlaf, im friedlich behüteten Schlummer. Es ist warm und hell; wir haben Überfluß an allen Lebensmitteln und keine Sorge um das „Morgen". Und mitten in diesem großen lächelnden Idyll erscheint da aus Berlin ein Bund von an die 100 Musikern, um uns mit deutscher Tonkunst zu erfreuen; sie kommen als Sendboten einer hochsinnigen und warmherzigen Nation, um als Ehrengäste Dolmetscher ihrer Freude zu sein, daß alles sich so schön und gut für dieses Land in dieser Zeit gestaltet, und daß ihre Landsleute solch großen Anteil an diesem unserem Glück nehmen. Sicherlich erwarten sie auch einen Dank auf den Heimweg. Und den werden sie bekommen. Das wird zweifellos ein Fest im gelben Universitätssaal am nächsten Freitag werden. Die hervorragendsten Bürger der Stadt werden sich versammeln und über diese Demonstration germanischen Geisteslebens jubeln. Um die Stimmung vollkommen zu machen, könnten die deutschen Musiker vielleicht auch ein Volkskonzert abhalten zum Besten der Hinterbliebenen umgekommener norwegischer Seeleute. Das Programm könnte am passendsten so lauten: 1. „Wacht am Rhein"; 2. Norwegisches Volkslied: „Weh leidet oft der Fischer"; 3. Chopin: „Trauermarsch"; 4. Grieg: „Der norwegische Seemann"; 5. St. Saëns: „Totentanz"; 6. Mendelssohn: „Meeresstille und glückliche Fahrt"; 7. Wagner: Trauermarsch aus der „Götterdämmerung"; 8. Beethoven: Hymnus aus der IX. Symphonie: „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt"; 9. „Deutschland, Deutschland über alles".

Die deutsche Antwort auf diese Beleidigung, hinter der nicht notwendigerweise das gesamte norwegische Volk zu stehen brauchte, war Schweigen. Kristiania wurde im Reiseplan gestrichen, und Nikisch ging dafür mit seinen Philharmonikern nach Stockholm. Die Begeisterung, mit der dieser bahnbrechende Künstler als Sendbote deutscher Musik in der

schönen schwedischen Hauptstadt empfangen wurde, die Beifallsstürme, die seine Konzerte dort weckten, boten ihm ausreichende Genugtuung für die eifernde Feindseligkeit Norwegens.

Die denkwürdige Reise Arthur Nikischs mit dem Gewandhausorchester im November des Kriegsjahres 1916 in die Schweiz war eine Tat nicht nur von künstlerischer und kultureller, sondern gewiß nicht minder auch von politischer Bedeutung. Als erster deutscher Künstler an der Spitze eines deutschen Orchesters von höchstem Rang, betrat Nikisch den Boden eines fremden Landes, der neutralen Schweiz, offenbarte ihren Bewohnern und den zahlreichen Flüchtlingen aus aller Herren Ländern, Angehörigen feindlicher Völker, internierten Offizieren und Soldaten die Größe und Herrlichkeit der deutschen Musik: machte sie alle zu Zeugen der deutschen Musik, die die deutsche Seele ist und das große Friedenswerk des deutschen Volkes; ein edelster Teil deutscher Kultur, Sinnbild der Gesittung, der Idealität, der Menschenliebe dieses Volkes. Der Eindruck war so tief, daß der ersten im April 1917 eine zweite Schweizerreise folgte. Dem Gewandhausorchester hatte sich diesmal der Leipziger Bachverein angegliedert. Nikisch konnte, von diesem vorzüglichen Singverein unterstützt, im spätgotischen Münster zu Bern das Deutsche Requiem von Brahms mit überirdischer Wirkung aufführen. Opernabende: die „Walküre“ in Bern, „Tristan“ in Zürich, Bern und St. Gallen — von deutschen Darstellern gesungen — wechselten mit Konzerten in den großen Städten der deutschen Schweiz und schlossen sich zum gewaltigen und überwältigenden Bild deutscher Kunst. Der künstlerische und moralische Erfolg dieser Reise war um so höher zu bewerten, als vor dem Gewandhausorchester das Orchester des Pariser Conservatoire in der Schweiz konzertiert hatte und der durch die zeitliche Nachbarschaft und die Leistungen den Teilnehmern an diesen Konzerten aufgezwungene Vergleich in überragendem Maße zugunsten des deutschen Orchesters ausfiel.

Nikisch beschäftigte, fesselte, interessierte während des Krieges zahllose Menschen der europäischen Kulturgemeinschaft. „Es ist viele Jahre her,“ erzählt Felix Salten, „als ich einmal in Paris vor einem Schaufenster der Rue Royal stehen blieb, gefesselt von dem großen photographischen Bildnis eines Dirigenten, den ich damals noch nicht kannte, dessen Züge mir interessant schienen, und dessen Konterfei, ebenso wie hier: vor dem Notenpult, den Taktstock in der Hand, ich schon

irgenwo in illustrierten Zeitschriften gesehen zu haben glaubte. Wie eine Antwort auf die Frage, die ich mir stellte, wer das wohl sei, sagte neben mir ein Herr zu einer Dame: „Voici... Nikisch." Und sie darauf mit einem Ton des Entzückens: „Ah,... il est magnific." In einem Gefangenlager sprach ich im zweiten Kriegssommer mit russischen Offizieren, und ein kleiner Leutnant, der in seinem Zivilberuf Schullehrer war, fragte mich: „Wo ist jetzt Nikisch?" Er wußte nichts von Deutschland, nichts von Österreich, wußte nicht einmal, in welcher Gegend er hier gefangen saß, aber wie nach etwas überaus Wichtigem erkundigte er sich, wo Nikisch wohl während des Krieges sein möge, und fand es ganz selbstverständlich, daß ich ihm Auskunft geben konnte, denn er nahm an, es müsse bei uns jeder Mensch zu jeder Zeit wissen, wo Nikisch sei."

Und aus eigener Erfahrung darf ich diesen Mitteilungen hinzufügen: Als ich wenige Wochen nach der Novemberrevolution 1918 in einem Personenzug saß, der von Hamburg nach Berlin fuhr, hatte ich Gelegenheit, den dramatischen und lebhaften Schilderungen eines Matrosen zuzuhören, der in Kiel, als die furchtbare Marinekatastrophe hereinbrach, an den Anfängen der Revolution sehr tätig mit teilgenommen zu haben schien. Jemand fragte ihn: „Warum haben Sie das alles getan?" Und er gab die verblüffende Antwort: „Wir wollen auch einmal den Nikisch hören...!" Diese Menschen zertrümmern eine Armee, zerschlagen ein Reich, verwirren eine festgefügte, wie in die Ewigkeit hinein gebaute Ordnung, erniedrigen ein Volk. Und das alles, um Nikisch zu hören. Wieviel Idealismus und Schönheitssehnsucht, wieviel Irrtum und Heuchelei drängen sich in diesem Wort des Kieler Matrosen verbrecherisch zusammen!

JUBILÄUM

35.

Die Freunde Arthur Nikischs konnten in den letzten zehn Jahren mancherlei große und kleine Gedenktage aus dem Leben Nikischs feiern: sie hatten seinen 60. Geburtstag mit Blumen bekränzt und gedachten im Februar des Jahres 1918 liebevoll des Tages, da er vor 40 Jahren im Alten Theater in Leipzig am Ranstädter Tor die Lacomesche Operette „Jeanne, Jeanette und Jeanetton" dirigiert hatte. Waren seitdem wirklich volle vierzig

Jahre ins Land gegangen? Merkwürdig! Man beruft sich sonst mit Recht auf die alte griechische Weisheit: „Alles fließt". Wenn dieses Wort zutrifft, so fließt auch der Mensch und sein Charakter, so fließt auch sein Innen und sein Außen; so wandelt sich alles. Nikisch hat sich aber weder innerlich als Musiker, noch äußerlich als Dirigent wesentlich geändert. Jene erstaunliche Reife und phänomenale Art, Musik auszudeuten, konnte man damals als geistige Vorausnahme einer höheren Entwicklungsstufe, einer tieferen Einsicht in das Wesen der Kunst verstehen, die zum Wesen des Genies gehört. Vierzig Jahre später wirkt Nikisch, da er auf der Höhe seines Lebens und seiner Kraft steht, mit seinem impulsiven Schwung, mit seinem Temperament ebenso jung, wie er damals mit seinem fast düsteren Ernst, mit seiner Selbstbeherrschung und Klugheit männlich gewirkt hat. Welch ein glücklicher Mensch, der als Jüngling schon ein Mann und als Mann noch ein Jüngling ist!

In den Freudenbecher dieses vierzigjährigen Dirigentenjubiläums fiel ein Tropfen Bitternis. Sehr zur unrechten Zeit und sehr ohne Grund unternahm es ein Leipziger Musikschriftsteller, N. N., so etwas wie eine „Abrechnung" mit Arthur Nikisch und dem Gewandhaus zu halten. Sein Angriff ging von der Voraussetzung aus, daß die „grenzenlose Überschätzung Tschaikowskys" Arthur Nikisch und dem von diesem Dirigenten geübten Tschaikowsky-Kult aufzubürden sei. Die Ausführungen N. N.s verletzten Arthur Nikisch. Er widerlegte sie durch die Zahlen der Aufführungsstatistik des Gewandhauses; an sie knüpfte er Bemerkungen von allgemeinerem Interesse, als es eine Polemik (die übrigens gar nicht in seiner Natur lag!) bieten kann. Nikisch vertraute mir seine Entgegnung an und überließ ihre Veröffentlichung „späterer Zeit". Er hielt sie großmütig zurück, um den Hals des Missetäters zu schonen. Die „spätere Zeit" ist nun da, und das bedeutsame Schriftstück Nikischs mag nun als die Kundgebung eines Künstlers wirken, der eine gerechte Sache verteidigt. Er schreibt: „Herr Dr. N. N. hat mir eine •Jubiläumsgabe eigener Art beschert. Er hat im „Deutschen Kurier" unter dem Titel „Peter Tschaikowsky und wir" einen Artikel veröffentlicht, der eigentlich ein einziger Angriff auf mich ist. Im allgemeinen bin ich grundsätzlich abgeneigt, in eigener Sache öffentlich das Wort zu ergreifen. Ich würde wohl auch diesmal geschwiegen haben; Herr N. N. hat aber in seinem Artikel auch das Gewandhaus angegriffen, und im Interesse dieses mir heiligen Instituts, dessen künstlerische Führung mir anver-

traut ist, sehe ich mich veranlaßt, von meiner Gepflogenheit abzuweichen und Herrn N. N. zu erwidern. Also Herr N. N. klagt mich und das Gewandhaus an, daß wir die deutschen Komponisten zugunsten Tschaikowskys vernachlässigen. Er sagt, daß „im Leipziger Gewandhause kein neuerer Komponist so systematisch und umfangreich gepflegt worden ist wie Tschaikowsky"! Ich trete den Gegenbeweis an. Die Programmbücher des Gewandhauses weisen nach, daß in den 23 Jahren seit meiner Übernahme der Leitung Tschaikowsky 21mal mit Symphonien und zehnmal mit kürzeren Werken zu Gehör kam. (Die wenigen Aufführungen des Klavier- und des Violinkonzertes durch auswärtige Künstler natürlich nicht mitgerechnet, weil für diesen Fall belanglos; auch sind wir selten in der Lage, die Programmwahl der Solisten zu beeinflussen.) Also alles in allem in 506 Konzerten 31mal!!! Für Herrn N. N. eine vernichtende Statistik! Sehen wir uns hingegen die Aufführungen der Werke deutscher Komponisten an. Die sorgsamste Pflege der Meisterwerke unserer Klassiker, zu denen ich Brahms bereits mitzähle, ist natürlich für das Gewandhaus heiligste Tradition. Nun ist aber zu konstatieren, daß in keinem deutschen Konzertinstitut mehr die deutschen Meister Mendelssohn und Schumann so regelmäßig und — wie allgemein anerkannt — so liebevoll gepflegt werden, wie im Leipziger Gewandhause. Das Gewandhaus ist das einzige Konzertinstitut, das für den Meister Felix Draeseke mit seiner herrlichen ‚Symphonia tragica' immer wieder eintritt, das den trefflichen Robert Volkmann überhaupt noch aufführt. Das Gewandhaus hat durch regelmäßige Aufführungen von Liszts ‚Faust-Symphonie' dieses kolossale Werk hier geradezu populär gemacht. Richard Strauß und Max Reger gehören durch wiederholte Aufführungen ihrer sämtlichen Werke (der einzige ‚Don Quichote' von Strauß steht noch aus) bereits zum eisernen Bestand der Gewandhausprogramme. Und die übrigen modernen deutschen Komponisten: Gustav Mahler, Georg Schumann, Pfitzner, Hugo Kaun, Noren, Straesser, Korngold, Arnold Schönberg usw. usw. —: es gibt kein bedeutenderes deutsches Werk, das im Gewandhaus nicht aufgeführt und zur Diskussion gestellt worden wäre. Und nun der allergrößte der neueren Symphoniker: Anton Bruckner! Wer hat Anton Bruckner zu allererst in Deutschland aufgeführt? Muß ich es Herrn N. N. sagen? Durch meine Initiative hat das Gewandhaus die eifrigste Brucknerpflege aufgenommen, und nun ist wieder das Gewandhaus das

einzige deutsche Konzertinstitut, das die gigantischen Werke dieses erhabenen Meisters in so zahlreichen Aufführungen regelmäßig bringt. Dank dieser systematischen Pflege ist unser Publikum so vertraut geworden mit diesen monumentalen Schöpfungen, daß wir in diesem laufenden Konzertwinter bereits vier Symphonien des Meisters bringen konnten; ja, es werden schon immer lauter und dringender die Stimmen, die eine zyklische Aufführung sämtlicher neun Symphonien Bruckners in einem Winter fordern! Das alles weiß natürlich Herr N. N. ebensogut, wie ich es weiß. Warum verschweigt er es? Herr N. N. behauptet, daß ich nur meine ‚Paraderosse' tummele, und daß ich vornehmlich die Werke dirigiere, die mir liegen! Er will offenbar damit sagen, daß das Feld meiner Wirksamkeit ein eng begrenztes ist. Über diesen Vorwurf kann ich ruhig hinwegsehen: mein Wirken steht vor der Öffentlichkeit. Die unschöne Absicht Herrn N. N.s, mich auf das tiefste zu verletzen, hat sich indessen noch ein weiteres Ziel gesteckt; dies besteht darin, daß er meine Gesinnung und Denkweise als „undeutsch" verdächtigt! Ferner nennt er mich in seinem Artikel des öfteren mit pikant sein sollender Betonung einen ‚internationalen Dirigenten'. Er geht so weit, allen Ernstes zu behaupten, ich hätte durch meine Aufführungen Tschaikowskyscher Werke ‚den russischen Größenwahn mit gezüchtet, der letzten Endes zum russisch-deutschen Kriege führte. Welch kühne Phantasie! Jawohl, ich bin ein internationaler Dirigent, freilich in anderem Sinne, als Herr N. N. glauben machen will. Ich habe in den vielen Jahren meiner Dirigententätigkeit in aller Welt das Evangelium deutscher Kunst gepredigt. Ich habe in ganz Europa und in Amerika bei Tausenden und aber Tausenden von Hörern, die schon damals nicht immer deutschfreundlich gesinnt waren (ich erinnere nur an Paris!), Achtung, ja Begeisterung für deutsche Kunst erweckt, und jetzt, in unserem schweren Ringen, werde ich von erlesenen Geistern als derjenige bezeichnet, der zuerst dazu berufen sein wird, die heilige Mission zu erfüllen, durch die Kunst die Brücke zu schlagen zur gegenseitigen Verständigung, zur Versöhnung der Völker! Diese „Internationalität" hat wohl nichts Minderwertiges oder gar Verächtliches an sich. Ich bin am Ende. Ich überlasse es der Öffentlichkeit, die Angriffe des Herrn N. N. und meine mir aufgezwungene Selbstverteidigung nachzuprüfen."

36.

Nun aber stieg ein neuer großer Gedenktag am Horizont dankbarer Erinnerung empor: das 25jährige Jubiläum Nikischs als Gewandhausdirigenten. Das Gewandhaus — Orchester und Direktorium, — und das ganze musikalische Leipzig, das Konservatorium, die Universität holten aus und rüsteten sich, den bedeutungsvollen Tag würdig zu feiern, seinen Glanz durch den Ausdruck ihrer Dankbarkeit zu erhöhen. Freitag, den 1. Oktober 1920 boten die Mitglieder des Gewandhausorchesters und der Gewandhaus-Konzertdirektion dem Meister und der Gewandhausgemeinde ein Festkonzert, das in der großen Leonoren-Ouverture, in der C-moll-Symphonie von Brahms, in Schuberts Unvollendeter und der Tannhäuser-Ouverture einige der kapitalsten Belegstücke seiner ganz ursprünglich-eigenartigen, neuen Dirigierkunst in ihren höchsten Vollendungsgraden wie zu einem einzigen ungeheuren Akkord von Genialität zusammenfaßte. Nur zu leicht verlieren die regelmäßig Empfangenden und die stetig Erbauten und Gehobenen das lebendige Bewußtsein und den Maßstab für das Neue und Ursprüngliche. Es hört im Zwang der Gewohnheit und des psychischen Beharrungsvermögens auf, neu und ursprünglich, groß und tief zu scheinen, wie die Erhabenheit der Hochalpen dem Älpler verblaßt, Erschütterung und Staunen zur Abgestumpftheit herabsinkt.

Was ist es denn nun mit diesem Arthur Nikisch? Welche Bewandtnis hat es mit ihm? Wodurch unterscheidet er sich von den anderen großen Dirigenten vor ihm, neben ihm? Versuchte man, ihn gegen die anderen abzugrenzen, so müßte man erst zeigen, wie diese anderen waren. Nur wenige Namen vertragen es, neben dem seinen genannt zu werden: Hans von Bülow, Hans Richter, die Wagnerschüler. Vielleicht noch Felix Mottl. Aber doch eben nur: vielleicht. Denn in Felix Mottl war doch noch ein Stück alten Kapellmeistertums lebendig, — vor allem in seiner Technik, — so sehr es auch durch die Blutwärme seiner österreichischen Natur, durch die Intensität von Temperament und Empfindung, durch das Passionierte seines Musizierens und nicht zuletzt durch sein Stilgefühl vergeistigt war. Mottls Innerlichkeit wirkte niemals wieder so ergreifend wie im letzten Abschnitt des Parsifalvorspiels: der ganze Entwicklungszug vom Tremolo der Pauke und der Kontrabässe angefangen bis zur unendlich schmerzensvoll gedehnten Heilandsklage: wer könnte das je wieder vergessen!

Ein durchaus und wesenhaft anderer war Hans Richter. Er gehörte als Dirigent nicht eigentlich zu den auffallend charakterisierten Persönlichkeiten. Weder Romantiker, noch Subjektivist; weder Dämon, noch Schauspieler, verkörperte er weder eine Richtung, noch eine Spezialität. Er war modern, aber nicht impressionistisch; er besaß Seele und Empfindung, aber keine Nerven. In sein Dirigentenprofil trägt ein echt germanischer Zug die bestimmende Linie: Herzlichkeit und ruhige Größe. Kerndeutsch, gesund bis ins Mark, voll Ruhe und schlichter Würde: so war er als Künstler und so stand er an der Spitze seines Orchesters. Man sah ihm auf den ersten Blick den Deutschen an; — auch wenn er keine Brille getragen hätte, dieses verräterische Kennzeichen der deutschen Schule! — und mehr noch: man hört aus ihm schon nach den ersten Takten den Deutschen heraus. Das bedeutet in der Musik Auszeichnung und Vorzug. In den letzten zehn Jahren seines öffentlichen Wirkens hatte er sich in seiner körperlichen Erscheinung zu behäbiger Würde ausgerundet, die ihm etwas bieder Onkelhaftes aufprägte. Aber näher als die Biederkeit des Oheims lag die Güte des Vaters seinem Wesen. Richter war als Künstler und künstlerischer Mensch auf der Erde, nicht im Himmel zu Hause. Er war kein Asket wie Parsifal, kein Weltflüchtiger, der von mystischen Wonnen lebt, und darum auch kein Parsifaldirigent. Aber ein Hauch vom Hans-Sachs-Humor war an ihm zu spüren. Ein deutscher Meister, in dem die ganze Ehrlichkeit und Reinheit der germanischen Kunstseele lebte, wurde er in der tiefen Hans-Sachs-Stimmung seines Wesens der erlesene Meistersingerdirigent; und in der musikalischen Urkraft seiner Begabung und seiner Menschlichkeit, in der Frische seines Empfindungslebens, der Fülle seines Gemüts der Verkünder der Beethovenschen Symphonie. Meistersinger und Beethoven: ist das nicht nahezu die ganze Musik aller Zeiten und Völker? „Nahezu“: denn dieses einschränkende Wort bedeutet immer noch eine ganze Welt, wenn wir uns dessen erinnern, daß sich hinter ihm der Tristan und einiges andere, voll von Weh und Wunden, verbirgt. Hans Richter durfte mit seiner Welt, der gesunden, frohen und starken, in der sein Wesen und seine Persönlichkeit gewurzelt, zufrieden sein.

Aber Hans von Bülow! Der epochemachende moderne Dirigent, hervorgegangen aus dem Kunstwerk Wagners, gebildet am Tristan und den Meistersingern, deren erster Dirigent zu sein ihn, den Würdigen, die ewige Gnade des Himmels ge-

segnet hatte. Ein Ausdruckskünstler, der erst möglich wurde durch den Reichtum der Wagnerschen Musik an seelischen Ausdruckswerten; aber auch durch die technischen Probleme, die das Drama Wagners dem Dirigenten zu lösen aufgibt. Trotz aller Bizarrerie und wunderlicher Sprunghaftigkeit im Menschlich-Persönlichen schuf Bülow überall dort, wo sein Genie aufblitzte, ein Vorbild, ein Beispiel, einen Maßstab, mit dem alle gemessen werden, die nach ihm kamen. Ein Künstler der stärksten Sachlichkeit, der strengsten Logik, der durchdringend wissenden Intelligenz, war er ein Geistmensch durch und durch. Ein Analytiker, der mit dem sonnenhellen Scharfsinn seiner Dialektik alles Verborgene und Verstohlene der Linie, der Architektur ans Licht hob, die intimsten thematischen Zusammenhänge, Neben- und Mittelstimmen deutlich machte; mit einem Prozeß des „Dekomponierens", wie er es nannte; wobei er nicht selten das Lehrhafte und vielleicht sogar das Pedantische streifte. Ein Gipfel seiner Lehrhaftigkeit: als er in einem seiner Berliner Philharmonischen Konzerte die Neunte Beethovens zweimal in unmittelbarer Aufeinanderfolge aufführte. Dessen wäre Nikisch nie fähig gewesen. Bülow war immer Erzieher: sowohl des Orchesters, wie des Publikums. Und er konnte als solcher ein Tyrann sein. War Volksbildner und Kapellmeister Sr. Majestät des deutschen Volkes. Voll unbestechlichster Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, stellte er an sich, das Kunstwerk, an das Orchester und an seine Zuhörer die höchsten Forderungen. In allem Musikalischem: in Phrasierung, Deklamation, in der Technik der Dynamik, des Schwellens und Ebbens, der Abschattungen des Klangs, im Erfassen des Zeitmaßes und im Vortrag des Melos, im tiefgründigen Verständnis des Kunstwerks und seiner tragenden Ideen offenbarte er seine geniale Musikernatur. Er war ein Künstler sui generis, eine scharf individualisierte Einzelerscheinung. Wie er, so ist auch Arthur Nikisch als Dirigent eine ganz vereinzelte Erscheinung: eine Einmaligkeit ohne Vorgänger und Nachfolger. Er wäre Er geworden, auch ohne das Beispiel Hans von Bülows, das, auf Nikisch bezogen, niemals als Vorbereitung, als Johannesarbeit des Vorläufertums gewertet werden darf. Nikisch als Temperament und Begabung himmelweit verschieden von Bülow, ist es schon in den Grundzügen seines Wesens. Bülow: ein Nonplusultra an Geist und Intellekt; Nikisch: ein Nonplusultra an unfehlbarem Instinkt, an musikalischer Triebhaftigkeit und Seele; an urigem Musikantentum, zur höchsten Kultur veredelt. Nikisch: Poet. Bülow: Philosoph.

Bülow war Klassiker; Nikisch Romantiker. Bülow: Meister der Linie, mehr Zeichner als Maler; Nikisch: Meister der Farbe. Wohl sind ihm Kontur und Kolorit eine Gleichung. Aber in ihr stellt er den Farbenwert voran. Bülow konnte, getreu seinem Charakter, scharf, eckig, schneidend in der Behandlung der Linie sein. Nikisch, s e i n e m Charakter nicht minder getreu, liebt das Weiche, Gerundete. Eine Musik, die diesen Vergleich überhaupt zuläßt, glich in der Darstellung Bülows einer Landschaft im Winter: frostklar als Bild, voll scharfer Linien in hellster Lichtstimmung. Dieselbe Musik würde in der Darstellung Nikischs die Jahreszeit geändert haben und zum frühlingshaften Landschaftsbild geworden sein: „Voll Blüt' und Duft geschwellt die Luft". Nikisch ist vor allem ein ganz anderer als Hans von Bülow in den großen schöpferischen Augenblicken seiner schon im Kult der anschaulich malenden Gebärde unvergleichlichen Dirigierkunst, dort, wo er sich seinem aus dämonischen Tiefen hervorbrechenden Musikinstinkt überläßt, wo er in seiner genialen Weise improvisiert, dort, wo das Blitzlicht jäher Inspirationen, triebhafter Ekstasen über seine orchestralen Ausdeutungen hinzuckt. Das unterscheidet Nikisch ein für allemal von Bülow, der Instinkt und Improvisation aus seiner Dirigierkunst ganz ausgeschaltet hatte, der immer ein Künstler der durchdringenden Intelligenz, des hellsten autokratischen Verstandes war. Diese Gebärde Nikischs macht die Musik sichtbar, wandelt sie in Vision, in Schauspiel, in flüssige Plastik. Für die Persönlichkeitskunst Nikischs gibt es weder Vorbilder, noch irgendeine geschichtliche Vorbereitung. Sie kam als etwas ganz Neues in die Welt, eine rätselhafte Kraft von aufregender Wirkung, die aus dem Unterbewußtsein einer mit musikalischen und menschlichen Energien bis zur höchsten Spannung geladenen Seele fortreißend hervorbricht, eines gewaltigen nachtwandlerisch sicheren Instinkts und eines von diesem Urtrieb geführten Intellekts, der sich aller musikalischen Stile, aller seelischen Skalen, aller nationalen Ausdrucksformen und aller Rasseneinschläge mit gebieterischer Herrschergebärde bemächtigt. Wirkt nicht seine Geste manchmal geradezu symbolisch? Wenn Nikisch Hände und Arme emporhebt, um auch das Orchester, den Klang, den Ausdruck durch die Herzen emporzutragen, dann teilt sich diese Bewegung in dem höheren Sinn des E n t h ü l l e n s mit. Es ist genau jene Bewegung, die jemand ausführt, der einen Vorhang emporschlagen will, die Gebärde des Priesters, der den Schleier vor dem Heiligtum aufhebt. So wird die Kunst Nikischs im

höchsten Wortsinn ein Enthüllen, ein Entschleiern von Großem und Heiligem.

Arthur Nikisch, der Orchesterführer und Dirigent, war das größte Ereignis in der Geschichte des Orchestervortrages, in der Geschichte des Orchestervirtuosen und der orchestralen Ausdruckskunst. Er ist darum auch das große Ereignis des modernen Konzertsaales. Als Dirigententemperament Pathetiker und Romantiker, ein Künstler atembeklemmender Steigerungen, leidenschaftlich eindringlichster Tonsprache; ein Künstler der Farbe, die er zur Fluoreszenz und zur stärksten Leuchtkraft weckt, die er in der Bedeutung des Eigenwertes zu bezaubernden Wirkungen erhebt, bleibt er mit einem Teil seines niemals ganz zu fassenden Wesens im Geheimnisvollen, wie in tiefer schwarzblauer Dämmerung, im Zusammenhang mit den Rätseln des Unterbewußtseins, dämonischer Kräfte. Das ist es vielleicht, aus dem sich das magnetisch Anziehende dieser wunderbaren Musikererscheinung und ihr Reiz erklärt, der keiner Abschwächung unterliegt.

In seiner überragenden Stellung unter den Meistern des Stabes, in der Größe seiner Musikerschaft erhöhte sich das Ansehen Nikischs zu internationaler Autorität. Und dieser internationale Dirigent hat im Auslande, im gesamten Kulturbereich Europas und Amerikas der deutschen Musik wertvollste Dienste erzeigen können. Ein Kulturträger und Kulturbringer seltenster Art, stellte er in seinen Symphoniekonzerten Aufführungsideale hin, die auch in ihrer subjektiven Bedingtheit seinen Aufführungen den Glanz festlicher Ereignisse und die Gipfelhöhe einer orchestralen Ausdeutungskunst von letzter Meisterschaft gaben.

*

Vor dem großen Hans v. Bülow neigte sich auch Arthur Nikisch. Immer sprach er mit Ehrfurcht von diesem genialen Künstler. Und als 1919 der Todestag Bülows wiederkehrte, da führte Nikisch die Beethovensche Helden- und Menschensymphonie, — in der zum erstenmal in der Geschichte der Symphonie der M e n s c h auf den Plan tritt: in seinem Ringen, in seinem Zwiespalt mit überindividuellen Kräften und Lebensbedingungen, in seinen Schmerzerschütterungen und seiner Sieghaftigkeit, — führte Arthur Nikisch diese Eroica auf, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern: zum ehrenden Gedächtnis Hans v. Bülows, des „grand' uomo“, dessen Sterben wir vor 25 Jahren zu beklagen hatten. Das war eine ergreifende und große Huldigung an den Geist des unvergeß-

lichen Meisters, mit dessen Wirken eine neue Epoche der Musik, des Konzertlebens und musikalischer Geistigkeit, ja eine Epoche neuen Denkens einsetzte. Und Nikisch hatte gerade die Eroica zu seinem Bülow-Gedächtnisweiheakt mit Vorbedacht gewählt, weil mit ihr die Erinnerung an eine der größten Offenbarungen genial-nachschöpferischer Kunst sich verknüpft: nämlich die Erinnerung an die Darstellung dieses Kunstwerks durch einen Dirigenten, der, wie Hans v. Bülow, vom Musikdrama Wagners her, ein ganz neues Aufführungsideal in Geist und Seele trug und diesem Ideal in einem großen, geistgeborenen Stil die gewaltige Erscheinungsform gab. In der Spezialgeschichte der Eroica wird der Name Hans v. Bülow immer an bevorzugter Stelle genannt werden müssen. Bülow stand aber auch als Mensch und Schicksalsträger zu dem Helden der Beethovenschen Symphonie in einem besonderen inneren Verhältnis. Ja, er gleicht dem Beethovenschen Menschen in seiner starken Energie, seiner wehrhaften, ritterlichen Art, seiner hohen Sittlichkeit, in seiner Selbstlosigkeit und seiner Aufopferungsfähigkeit. Nur in der schwer errungenen tiefen Freude an Leben und Welt — der Lebensbejahung auf der Grundlage pessimistischer Lebensverneinung, — bleibt Bülow unter dem Beethovenmenschen der Eroica zurück. Bülow war witzig. Das ist Beethoven und insbesondere die Eroica nicht, in der alle Kraft, auch dort, wo sie nur spielt, immer regsam, rüstig, schöpferisch-fruchtbar wirkt.

37.

Das Gewandhaus-Jubiläum Arthur Nikischs brachte dem Hochberühmten und Vielgeliebten reiche Ehrungen, erhebende und wohltuende Erfahrungen. Heinrich Chevalley hat dem schönen Fest, das er als Teilnehmer in unmittelbarer Nähe miterleben durfte, die Dienste eines laudator temporis erzeigt und die Erinnerung an die glanzvolle Stunde in einem perspektivenreichen Aufsatz festgehalten, der an dieser Stelle nicht fehlen darf:

„Aus der Fülle der Nikisch-Gedenktage und Jubiläen, die in den letzten Jahren gefeiert werden konnten, dank dem gütigen Geschick, das uns den Großmeister der Dirigenten in so erstaunlicher Frische und Schaffensfreudigkeit bis auf die Hochsommerhöhe seines Lebens erhalten hat, hebt sich bedeutsam das Jubiläum der 25jährigen Tätigkeit Arthur Nikischs als Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister heraus. Ein großes

Stück deutscher Musikgeschichte und moderner Musikentwicklung ist von diesem, am 1. Oktober in Leipzig feierlich begangenen Jubiläumstage aus rückschauend zu betrachten. Man muß sich der Verhältnisse erinnern, die vor einem Vierteljahrhundert bestanden, als Arthur Nikisch an die altberühmte Kunststätte berufen wurde. Damals standen wir noch mitten drin in einem leidenschaftlichen Kampfe um die Anerkennung der jungdeutschen Richtung in der Musik. Unbarmherzig, mit zäher Beharrlichkeit an seinen Urteilen und Vorurteilen festhaltend, immer in passiver Resistenz den gebieterischen Forderungen seiner Zeit trotzend, leitete Karl Reinecke die Geschicke des Gewandhauses. Das war die Zeit, in der in Richard Wagners Vaterstadt Leipzig der Name Wagner auf den Gewandhaus-Programmen verfemt war, die Zeit, in der Reineckes kritische Schildträger den edlen Franz Liszt mit Spott und Geifer überschütteten; es war die Zeit der flammenden und aufregenden Protestkonzerte des Leipziger Lisztvereins, die Zeit der streitbaren Kunstzeitschrift „Die redenden Künste", die Zeit, da wir als junge Konservatoristen es wenigstens in einer Gewandhausprobe durch Applausobstruktion durchsetzten, daß das Meistersinger-Vorspiel — als Reinecke sich endlich zu dieser „Konzession" entschlossen hatte — wiederholt werden mußte. Man muß sich des Jubels und des Aufatmens im Lager der „Modernen" entsinnen, als im Sommer 1895 endlich die Nachricht verbreitet wurde, Reinecke habe die Direktion der Gewandhaus-Konzerte niedergelegt. Die letzte und wichtigste Hochburg der Reaktion war gefallen. Die Wahl des Nachfolgers konnte damals im Gewandhaus-Direktorium nicht schwer werden: ein Name schwebte auf allen Lippen, ein Name kehrte in allen Äußerungen der Presse wieder: — der Name Arthur Nikisch. Im ersten Gewandhaus-Konzert des Winters 1895/96 stand Nikisch zum ersten Male als Gewandhaus-Kapellmeister am Dirigentenpult; und von derselben Stelle aus hielt er am 1. Oktober d. J., am Ausgang eines der, wie er selbst sagte, glücklichsten und ehrenreichsten Tage seines Lebens eine große formvollendete und inhaltschwere Konzertrede. Er revanchierte sich da für alle die von Liebe und Verehrung getragenen Ansprachen, die an seinem Jubiläumstage vom Vorsitzenden des Gewandhaus-Direktoriums, Legationsrat Göhring, vom Dekan der Leipziger Universität, Prof. Dr. Bethe, — der am Vormittag die Promotion Arthur Nikischs zum Ehrendoktor der Universität Leipzig in fein ziselierter Rede vollzogen

hatte, — vom Bürgermeister der Stadt Leipzig, vom Vertreter der Sächsischen Staatsregierung und von vielen anderen an ihn gerichtet worden waren, mit einer Rede von dokumentärem Wert.

Dr. Arthur Nikisch weiß ganz genau, daß es nicht an Leuten fehlt, die zwischen der Zeit vor 25 Jahren und der Periode, in der wir uns befinden, eine gewisse Ähnlichkeit finden; er weiß ganz genau, daß auch heute an gewissen Türen stürmisch gerüttelt und gebieterisch Eingang gefordert wird. Vielen ist der moderne Nikisch von einst heute längst nicht mehr modern genug, und wie immer, geht es auch heute den Stürmern noch nicht stürmisch und schnell genug. Ihnen gegenüber betonte Arthur Nikisch, der sich aller Verantwortlichkeiten seiner einflußreichen und großen Position im vollsten Umfange bewußt ist, seinen kunstpolitischen Besonnenheits-Standpunkt. Er, der Künstler, der im Gewandhaus Brahms lebensfähig gemacht hat, Liszt zu Ehren führte, mit einer großzügigen Bruckner-Propaganda als erster mutig und zielbewußt voranging, er, der frühzeitig immer wieder auf Gustav Mahler und auf Richard Strauß hinwies und an keinem einzigen wertvollen Werke der gesamten neuzeitlichen Musikliteratur achtlos vorüberging, sprach natürlich nicht als Reaktionär. Aber von dem Recht und der Pflicht, über der Tradition des Gewandhauses zu wachen und diesem herrlichen Institut, das in Europa nicht seinesgleichen hat, das klassische Fundament und einen gewissen Zug aristokratischer Zurückhaltung zu wahren, — von dieser Pflicht des Gewandhaus-Kapellmeisters durfte er mit vollem Fug zu seinen Zuhörern reden. Nicht vom Fortschritt kehrte er sich dabei ab, wohl aber vom uferlosen Experiment und von jener Demolierungssucht, die nur einreißt, ohne aufzubauen. Der Betriebsamkeit und Geschäftigkeit öffentlicher Musikmacherei kann in der Tat das Gewandhaus fernbleiben. Wir dürften beruhigt sein: heute, in einer Zeit der Dezentralisation innerhalb des deutschen Musiklebens, — die freudig zu begrüßen ist, — würde ein moderner Brahms oder ein moderner Bruckner, wenn er wirklich unter uns lebte, nicht ungehört und bettelnd vor den Pforten unserer Konzertsäle zu warten haben. Bereitwillig würde sich auch ihm das Allerheiligste des Gewandhauses öffnen. Aber seine vornehmste Mission erblickt Nikisch darin, die Meisterwerke der Klassiker und Nachklassiker in möglichst vollendeten Aufführungen dem künstlerischen Bewußtsein nahezubringen und der heranwachsenden Generation durch diese Aufführungen und diese Werke

zunächst einmal eine Urteilsbasis und Vergleichsobjekte zu schaffen.

Noch einer Festrede, die der Tag mit sich brachte, ist zu gedenken. Sie erklang aus dem Munde des weltberühmten Rechtsgelehrten Wach und wurde von ihm, dem Schwiegersohn Felix Mendelssohns, in rhetorisch wundervoll herausgemeißelter Satzplastik während des Banketts gehalten, das nach dem Festkonzert Nikisch und seine Familie mit dem Gewandhaus-Direktorium, dem gesamten Orchester und einer Anzahl auswärtiger Freunde in ungezwungener Geselligkeit zusammenbrachte. Exzellenz Wach sprach auch von der Zeit vor 25 Jahren, von den Tagen, da er die dornenvolle Mission gehabt habe, dem Amtsvorgänger Arthur Nikischs den Wermutbecher zu reichen, und zum ersten Male wurde das Geheimnis gelüftet, das bisher über den Vorgängen jener Tage schwebte. Wach knüpfte an die Wiedergabe der C-moll-Symphonie von Brahms im eben verklungenen Festkonzert an und sprach davon, wie verschiedenartig die Wirkung desselben Werkes, von demselben Orchester gespielt, auf die Hörer sei, wenn vom Zauberstabe des Dirigenten nicht das seelische Fluidum auf die Mitwirkenden übergehe. Man erfuhr bei dieser Gelegenheit, daß der mit Wach befreundete Brahms, tief gekränkt und empfindlich getroffen durch die damaligen Reproduktionen seiner Werke im Gewandhaus, eine Einladung der Gewandhaus-Direkton so lange ablehnte, bis eine Änderung in der musikalischen Leitung der Gewandhaus-Konzerte vorgegangen sei. Brahms kam in der Tat auch dann erst wieder nach Leipzig, als Nikisch die Führung übernommen hatte, und dem norddeutschen Meister, dem Leipzig bisher ganz kühl gegenübergestanden hatte, wurde von jener Stunde an im Gewandhaus zugejubelt.

Vom Gewandhaus-Orchester empfing man in dem Festkonzert des Abends, dessen Programm in goldenen Buchstaben die Namen Beethoven, Schubert, Brahms und Wagner trug, unvergeßliche Eindrücke. Dies Orchester, das nun seit 25 Jahren allwöchentlich einige Male in den Händen Nikischs liegt, ist auf ihn mit einer ganz beispiellosen Virtuosität „eingespielt“ und von einem geradezu berauschenden Schönheitsklang und Zauber. Mit dem stolzen und aufrechten Gefühl, daß wir doch noch nicht ganz verarmt sind und niemals verarmen können, solange wir den Schatz unserer heiligen deutschen Kunst besitzen, einen Schatz, den uns kein Macht-

spruch und kein Teufel entreißen kann, weil er mit unserer Volksseele verwachsen ist, verließ man das Leipziger Gewandhaus. Mit den Huldigungen, die nach dem Festkonzert Arthur Nikisch von der Gewandhaus-Gemeinde dargebracht wurden, die ihn im wahrsten Sinne mit Blumen überschüttete, war die Zahl der für ihn geplanten Ehrungen noch nicht erschöpft. Und hatte am Vorabend des Festtages bereits ein Fackelzug der Leipziger Sänger ihm jubelnde Grüße heraufgesandt, hatte die Gewandhausfeier am Vormittag neben anderen Auszeichnungen ihm auch die Enthüllung der wunderschönen, aus Lederers Meisterhand hervorgegangenen Marmorbüste für das Foyer des Gewandhauses gebracht, so fehlte auch dem Tage selbst der fröhliche Abschluß nicht: eine große Anzahl musikfreudiger Wandervögel hatte seit Stunden auf Nikischs Heimkehr gewartet und brachte in später Abendstunde dem verehrten Meister noch ein Huldigungsständchen. Verehrung genießt Arthur Nikisch überall, dem großen Künstler öffnen die Herzen sich, wo immer er zu ihnen spricht. Aber dazu tritt in Leipzig noch eine ganz besondere Liebe, die an jenem Tage einen wahrhaft ergreifenden und rührenden Ausdruck gefunden hat."

ROM

38.

Nach dem kulturschänderischen Weltkrieg und der Koda seiner Wirren, in die er Europa und — am schmerzlichsten fühlbar — unser deutsches Vaterland stürzte, spannt Nikisch seine Kunstreisen wieder ins Weite. Es war so, als ob die Nationen die musikalische Entbehrung wettmachen wollten, die ihnen jahrelang auferlegt worden war unter dem Zwang musikfeindlichster Ereignisse, einer verderblichen Massensuggestion und des Hasses aller gegen alle.

Man atmet auf. Man sehnt sich nach deutscher Musik, nach Arthur Nikisch, ihrem genialsten Verkünder und Ausdeuter, den man alle die bebenden Jahre hindurch nicht vergessen hatte, weil man ihn nicht vergessen konnte. Wo immer er erscheint, dort schwillt ein Crescendo der Wirkung auf, gipfelt in Fermaten und majestätischen Harmonien, — ungeheuer, elementar, beispiellos. Das Niedagewesene begann in Italien, in Rom. Seit 1901 war Nikisch nicht wieder in Rom gewesen. Eine ausgedehnte Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters hatte ihn damals in die ewige Stadt

geführt, in das Teatro Costanzi. Nun, zwanzig Jahre später, — Mitte April 1921, zu Ostern, — kehrt er wiederum als Gastdirigent in Rom ein. Seine Gattin, seine beiden Söhne, seine Schwiegertochter begleiten ihn. Er stürzt sich in die Arbeit: zu fünf Konzerten werden 23 Proben abgehalten; eine Riesenanstrengung für den Meister und für das Orchester, das mit opferwilliger Hingabe und gespannter Aufmerksamkeit dieser besonderen, eigenpersönlichen Art zu musizieren sich anpaßt. In diesen fünf Konzerten, die im Augusteo — einem Raum von den riesigen Ausmaßen antiker Bauwerke — stattfanden, führte er folgende Werke auf: Im ersten Konzert die große Leonoren-Ouverture, die Eroica, Vorspiel und Liebestod aus Tristan, Tannhäuser-Ouverture; der zweite Abend brachte eine Wiederholung der Eroica, der dritte die Symphonie pathétique, der vierte Beethovens Siebente und der letzte Abend die Fünfte. Außer diesen symphonischen Hauptwerken wurden gespielt: die Ouverturen Egmont, Oberon, Euryanthe; Händels Concerto grosso G-moll für Streichorchester; das D-moll-Konzert Vivaldis mit Orgel in der Bearbeitung Silotis; ferner Debussys „L'après-midi d'un faune", Smetanas Moldau, eine Lisztsche Rhapsodie (die erste, Hans von Bülow gewidmet) und „Tod und Verklärung" von R. Strauß. Diese römischen Tage und ihre Stimmung, die Proben, die Aufführung, diese Wirkung auf das italienische Publikum, die gesamte Symphonie dieser Nikischkonzerte hat der geistvolle Gustav W. Eberlein* packend geschildert und das Wesentliche dieser künstlerischen Ereignisse, die das ganze musikalische Rom bis zur atemlosen Spannung aufregte und zu vulkanhaften Ausbrüchen südlicher Begeisterung hintrieb, der Nachwelt überliefert. Die wichtigsten dieser scharf gesehenen Augenblicksbilder mögen das Andenken an jene hellsten, ruhmreichsten Tage im Leben Arthur Nikischs von neuem aufleuchten lassen:

„Römische Ostern . . . Seit Gründonnerstag regnete es ohne Unterbrechung. Am Sonnabend brachen die Wolken. Donner weckte die Osterglocken, daß ihre Stimme nur war wie ein fernes kümmerliches Echo. Nie vernahm man solches Rauschen in den Lüften. Draußen, in der Campagna, gab es keine Wege mehr, sie wälzten sich als blutrote Ströme und gurgelten als reißende Bäche durch die Blumenauen, wo vor Wochen, als noch Frühling war, riesige Schneeflächen schimmerten, die beim Näherkommen in nichts anderes als

* Veröffentlicht in den Hamburger Nachrichten vom 8. und 21. April 1921.

lauter Gänseblümchen aufgingen. Drinnen, in der Stadt, schwemmten die Wasser die Straßen leer, so menschenleer, daß selbst die Straßenbahnen mit unbesetzten Bänken vor den Lachen und den Pfützen hielten, ohne jemand zum Einsteigen verleiten zu können.

Aber von den Mauern herunter, aus schreienden Lettern und kitschigen Plakaten heraus schaute ein Bild, ein Kopf, ein Mann: Richard Wagner. Sein Blick glitt hinweg über Blitze und Regenvorhänge in die ungestörten Gefilde der Seligen. „Parsifal" stand auf dem Programm, das seinen Kopf einrahmte, Parsifal im Costanzitheater, Parsifal in Rom...

Und daneben: Arthur Nikisch im Augusteum. Wagner . . . Beethoven . . . deutsche Musik im Herzen Italiens. An den Osterfesttagen. Im größten Theater und im größten Konzertsaal deutsche Musik . . . .

Am Karfreitag, der in Italien einer der betriebsamsten Werkeltage ist, war Probe im Augusteum. Der mächtige amphitheatralische Raum schlug mit seiner beängstigenden Leere über ein Häuflein von Menschen zusammen, die mittels Holz und Blech den Druck der überlegenen Ausmaße abzuwerfen, die mit dem Liebestod Isoldes den kolossalen Rundbau zu durchtönen sich erkühnten. Und es gähnte einer, und ein anderer schien auch nicht ausgeschlafen zu haben. Der legte seine Geige hin und ging hinaus, der plauderte hinter dem Schirm seines Notenblattes. Nichts von der angeborenen Zucht eines Gewandhaus-Orchesters. Nikisch stand einer größeren Aufgabe gegenüber als damals in der kriegsumwetterten Schweiz, wo er sich auf seine getreuen Leipziger verlassen konnte.

Seine schwanke Taktgerte schwingt auf. Die Musiker reißen sich zusammen, und die gewaltige Raumleere weicht zurück, aber nur unwillig und nicht ohne Gegenstöße. Nikisch winkt ab. Und wieder ein Aufströmen und ein Heranreißen der Bässe und ein rhythmisches Glätten der wachsenden Wogen . . . bis in die Ränge ist die schweigende Öde gewichen. Nicht genug . . . Nikisch arbeitet. Und die Musiker geben sich Mühe . . .

Aber dennoch: wird der Name Nikisch den Saal der Fünftausend, wird ihn der Gedanke, in Rom am ersten Osterfeiertag deutsche Musik, nichts, gar nichts anderes als deutsche Musik vorgesetzt zu erhalten, zu füllen vermögen?

*

Am Osternachmittag gleißten noch immer die Blitze über die ewige Stadt hinweg. Auf den Hügeln erlebte man die Vision der dunklen Elementarvorgänge nach dem Drama von Golgatha. Die Menschen flüchteten ins Augusteum . . .

Wagen auf Wagen biegt in die enge, kein Ausweichen zulassende Gasse ein. Bald ist sie mit triefenden Gäulen, klebrigen Rädern, stechenden Regenschirmen und trippelnden Menschen dazwischen vollgepreßt wie eine Tube. Und es gibt hungrige Optimisten, die vielleicht doch noch ein Plätzchen zu erraffen hoffen. Aber an der Kasse weisen kalte Lettern ab: Tutto esaurito. Alles ausverkauft!

Wer schon ein Nikisch-Konzert erlebt hat, der weiß, daß der Meister wartet, bis alles mäuschenstill geworden ist. Und wer schon eine italienische Zuhörerschaft erlebt hat, der stelle sich den Kampf um die Ermöglichung eines solchen Zustandes vor... Es ist ja auch einige zwanzig Jahre bereits her, daß Nikisch mit der Berliner Philharmonie in Rom war.

Und dennoch — — einige Takte der Leonoren-Ouverture — und fünftausend Menschen sind der Erde entrückt, näher dem Himmel, von dem es in unaufhörlichem Schwall herunterrauscht auf die Glaskuppel. Und rollt und grollt.

Nichts weiter über das Programm, die Eroica, die Tannhäuser-Ouverture. Dies ist das A und O der harmonischen Töne, der Inbegriff der Musik, die Inkarnation menschlicher Empfindung: Isoldes Liebestod. Hier wird das Mysterium Mensch enthüllt; hier wird er Gottheit. Eines ist in ihm, nur eines, das ihn dem Unfaßbaren nahebringt, aus dem er selber ward: die Liebe —

L'amore! L'amore! Wie sollte sich der Italiener, dem dieses Wort von Morgen bis Abend in allen Wellengraden entgegenschwingt, das ihm groß genug erscheint, um mehr Zeitungsspalten als über das gerade vorliegende welthistorische Ereignis zu füllen, ob es sich auch nur um Glück und Leid einer kleinen Näherin handle, wie sollte er sich nicht an die Brust gegriffen, sein eigenes Herz dort über dem Orchester mitschwingen und mitrauschen und mitwogen fühlen bis zum ekstatischen Überströmen, bis zum Sterben an dem Übermaß von überirdischer Glückseligkeit! Nein, es gibt keine überspannte Schwärmerei. Hier gibt es nur eine absolute Schönheit. Ich sah Frauen um mich, die sich die Fingernägel in die Handflächen gruben, ich sah Männern das Wasser in die Augen steigen, ich sah mich selber plötzlich nicht mehr auf meinem Sitze, sondern stehen in einer rasenden Menge . . .

Droben rumpelte wohl noch der Donner, rauschte der Sturzregen, aber was war die elementare Unruhe gegen das Getöse von zehntausend Händen und Füßen und Kehlen in dem dröhnenden Rundbau! Schier hilflos stand Nikisch in dem Sturm. „Bis! bis!“ Noch einmal, noch einmal!

Einige rufen: „Basta! basta!“ Es hilft nichts. Das kommt heran wie immer wiederkehrende Brandung. Nikisch ergreift einen ebbenden Augenblick — schon steigen die ersten Tannhäuserklänge auf — da brechen die Wogen noch einmal herein. „Bis! bis!“ Es klingt wie Drohung. Und so starb Isolde noch einmal den Tod der Liebe. Und noch einmal lebte der deutsche Genius auf, lebte.

Sieghaft.

Ein römischer Student sagte: Das deutsche Volk hat man niederwerfen können, den deutschen Genius wird man nie und nimmermehr besiegen. ...

Am andern Morgen schrieb eine Zeitung: Es ist wahr, Wagner ist der Verführer, der Faszinator der Menge, aber gestern hat sich Wagner in Nikisch verwandelt, aus dem heraus er, alle menschlichen Grenzen zersprengend, zu göttlichem Schöpfertum schritt. Und eine andere: Nikisch mußte Begeisterungsstürme vernehmen, wie sie einstens bei den zirzensischen Spielen den siegreichen Gladiatoren entgegenbrausten.

*

Heute ist Weißer Sonntag. Nikisch dirigiert wieder im Augusteum. Er wird auch am nächsten Sonntag noch dirigieren. Aus den drei vorgesehenen Konzerten sind fünf geworden. Und wenn nicht Busoni schon verpflichtet wäre — —

Auf dem Spielplan des Costanzi steht noch immer Parsifal. Gustav Brecher dirigiert. Die Direktion verdankt jeder Wiederholung ein volles Haus.

Im Herzen Italiens, an denselben Stätten, wo — wie lange ist es her? — d'Annunzio seine Fanfaren wider die nordischen Barbaren in die Menge hineinschmetterte, klingt wieder deutsche Musik.

Ziehen wir einmal mit kühler Berechnung alles ab, was dem Konto des Berühmten ohne sein Zutun zugute kommt, was bei der rauschenden Begeisterung mitwirken mochte, ohne mit Kunstverständnis etwas gemein zu haben: die Suggestion eines tributheischenden Namens, das Außergewöhnliche des Ereignisses, den gesellschaftlichen Charakter der großen Konzerte, den Reiz des Fremden und Feindlichen, das Modebedürfnis

eines Bekenntnisses zu deutscher Musik, die Reklame, die preisenden Fanfaren der Presse — —: es bleibt doch ein Zwingendes, ein Übermaß von Können, das bedingungslos hinreißt, es bleibt das Große, das Einzigartige dieser Dirigentenkunst. Nikisch würde auch in der Vermummung eines unbekannten kleinen Kapellmeisters Triumphe feiern, vielleicht weniger laute, aber keinesfalls minder ehrliche.

Sein Abschiedskonzert in Rom konnte fast wie eine Probe aufs Exempel erscheinen, denn es war ihm so etwas wie ein Sabotageversuch vorausgegangen.

Fünf Nikischabende sah das Augusteum, oder vielmehr zwei Abende und drei Sonntagnachmittage, fünfmal erlebte es den unbestrittenen Sieg der deutschen Musik. Gewiß, zu den Faktoren, die man ausschalten soll, wenn man ein Kriterium über den Wert des Beifalls aufstellen will, gehört auch die Leichtentzündlichkeit eines Publikums, das ebenso schnell für ein Kreuziget wie für ein Hosianna zu haben ist. Und der Verächter der Menge kann als Beweis für die Bestechlichkeit ihres Urteils auf die Ekstase hinweisen, in die sie nach der Vorführung eines italienischen Paradestückes geriet. Und politische Pedanten mögen noch weitergehen und sagen, sie habe ja auch dann stehende Huldigungen zum besten gegeben, als sie weder Nikisch noch der deutschen Musik gelten konnten: als die Königinmutter in der Königsloge erschien und das Orchester eine für so republikanisch geartete Länder, wie Deutschland eines ist, nicht mehr geeignete Hymne spielte. Unter demselben Taktstock, der die Marseillaise der Musik: den Tannhäuser kommandierte. Aber ging nicht eine französische Belanglosigkeit ohne andere als höfliche Teilnahme vorüber? Erschütterten etwa Tschaikowskys ausgewählte Dissonanzen? Verstand dieses Publikum nicht recht verständig zwischen dem Titanen Wagner und dem Opernkomponisten Wagner zu unterscheiden?

Es verlor seine Überzeugung nicht, als das Verlangen, Nikisch zu feiern, die Ränge des Augusteums sprengte, als P u c c i n i sich demonstrativ erhob und Beifall klatschte, als sich die Spitzen der Gesellschaft zu einem Ehrenmahl zusammenfanden, an dem außer dem Gefeierten auch seine Gemahlin, seine beiden Söhne und seine Schwiegertochter teilnahmen. Es sprachen da der Graf von San Martino, Giacomo Puccini und Joseph Bonnet . . .

Und dann, zwischen dem vierten und fünften Konzert, erfolgte der Vorstoß eines allerdings nicht übermäßig deutsch-

freundlichen Blattes. Ein offenes Wort! stand da, an der gleichen Stelle, wo vorher der Verkörperer Beethovens in den Himmel gehoben worden war. Der dieses offene Wort aussprach, führte damit eine feine und elegante, deswegen aber nicht weniger scharfe Klinge. Beethoven und Wagner, Wagner und Beethoven! Gibt es nichts anderes mehr? War es wirklich nötig, noch die Siebente vorzuführen? Für Virtuositäts-Ringkämpfe haben wir nichts übrig. Das Augusteum ist keine Turnhalle, sondern ein Tempel. Wer das vergißt, und wenn er auch ein ruhmgekrönter Künstler sei — —.

Das Publikum verlor auch daraufhin seine Überzeugung nicht. Es antwortete mit einem vollen Haus. Das darf Nikisch als seinen größeren Sieg buchen, darüber mögen Beethoven tönend die Mauern vor den Ohren zusammenbrechen. Denn auch in Italien ist die Presse die Macht.

An diesem letzten Abend stand die Fünfte auf dem Programm. Vielleicht stieg sie noch nie in solcher Leichtigkeit und durchgeistigten Klarheit auf. Nie wurde mir so schmerzlich die Tragik der Musik bewußt: daß ihre gereiftesten Schöpfungen die Sekunde nicht überdauern, die sie gebiert, daß sie nicht übergehen dürfen als Weihgegenstände unserer täglichen Andacht, wie ein Bild, ein Buch, ein behauener Stein! Das Orchester hatte sich in zwei Wochen unter der Hand eines Vollendeten zu einem Wunder an Resonanz, zu einem harmonischen Ganzen emporgearbeitet. Es gehorchte wie die Wellen dem Wind. Schon nach den ersten Proben sagte mir der Meister, wie sehr ihn der gute Wille der (durchschnittlich recht jungen) Künstler freue, heute war sein Dank an eine solche Mitarbeiterschaft sicherlich mehr als eine schöne Geste.

Wie in einer natürlichen Vollendung klang die Symphonie in Blumen, in Wunderblumen aus Klingsors Zaubergarten aus. Sie wuchsen wie auf Geheiß als phantastische Lilienwand vor dem Dirigenten auf, und man sagt, nur Rom wisse um solche Geheimnisse der Flora. Und jene Zeitung stieß noch in der gleichen Nacht den Degen in die Scheide zurück. Auch sie schloß sich dem allgemeinen Wunsche an: Auf nächstes Jahr! Ach, was wäre diese kümmerliche Irdischkeit ohne Musik, um wieviel schwerer erträglich wäre sie ohne deutsche Musik . . .

Was sagt ein Debussy, ein Saint-Saëns dem italienischen Herzen? Puccini gilt ihm durch den täglichen Gebrauch abgenützt. Es will das haben, was nie und nimmer abgegriffen werden kann, es will deutsche Musik haben.



Arthur Nikisch

zur Zeit seiner Skandinavien-Reise mit dem Berliner Philharmonischen Orchester

„Und nun werden Sie sich endlich etwas Ruhe gönnen?" fragte ich den müde gewordenen Überbringer dieses überirdischen Vermächtnisses.

„Nur sechs Tage", antwortete er, „in Neapel. Dann reise ich direkt nach Kristiania, wo ich in zwölf Tagen elf Konzerte zu geben habe."

Die Leute standen noch immer rufend und händeklatschend im Saal, als Nikisch schon in seine Droschke stieg."

WIEN

39.

Unbegreiflich die Arbeitskraft, die Ausdauer und die Spannkraft seiner Nerven! Von Rom geradeswegs nach Norwegen. In Kristiania dirigiert er mit dem einheimischen Symphonie-Orchester sämtliche neun Symphonien. Kristiania feiert ihn mit einer Herzlichkeit, die die Erinnerung an die feindselige Haltung von 1917 auslöscht. Aus Norwegen flog er wieder nach Italien, nach Turin, wo er mehrere Konzerte leitete. Von da nach Zürich, um an der Festspielwoche teilzunehmen. Dort erklingt Gustav Mahlers Vierte Symphonie und in einem zweiten Konzert die Neunte. Aber da lockt schon wieder etwas Besonderes, Seltenes, lockt Wien mit der Einweihung des Johann-Strauß-Denkmals, vor dem er vormittags 10 Uhr mit den Wiener Philharmonikern unter Gottes freiem Himmel im Stadtpark die „Schöne blaue Donau", den unsterblichen Walzer dirigiert, umbraust vom Jubel einer Menschenmenge, die nach vielen Zehntausenden zählt. Noch schwingen die süßen Klänge der Straußschen Melodie in der Luft, in dieser musikalischen Wiener Luft, in der Wiener Seele nach, da nimmt ihn bereits der große Musikvereinssaal auf, wo in Tschaikowskys Fünfter und im Meistersingervorspiel aus den wundervollen Energiequellen des Wiener Philharmonischen Orchesters ein berauschender Strom von beispielloser Kraft, Schönheit, Wahrheit emporsteigt. Als dann Nikisch nach Leipzig zurückkam aus der Trunkenheit dieser Aufführungen und dieser Musik, sagte er zu den Seinen: „So! nun gehe ich niemals wieder nach Wien..... So unbeschreiblich wie dieses Mal kann es nie wieder werden, — und eine Abschwächung...., das wäre schrecklich!"

In Holland war Nikisch oft und gern als Gastdirigent eingekehrt: so noch 1920 im April, wo er in Amsterdam mit

dem Konzert-Gebouw-Orchester u. a. Bruckners Romantische Symphonie aufführt. Im Juli desselben Jahres leitet er drei Volkskonzerte in Amsterdam, darunter einen Beethoven-Abend und ein Wagner-Konzert. Zwei Konzerte im Kurhaus zu Scheveningen schlossen sich an, in denen Mitja Nikisch als Pianist mitwirkte. Im Dezember 1920 folgen abermals zwei große Konzerte in Amsterdam. Mitja spielt im zweiten das B-moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky und erringt sich mit seinem tiefmusikalischen Klavierspiel einen starken Erfolg.

Die Beziehungen zu Wien — lange, wenn auch nie ganz unterbrochen — hatten sich in den letzten zehn Jahren wieder inniger gestaltet, auch wenn der Plan, Nikisch in Wien eine seiner überragenden Bedeutung würdige Stellung zu bieten, an dem Widerstand des Künstlers scheiterte. Julius Korngold hat zusammenfassend das biographisch Wichtigste in Verbindung mit feinen Bemerkungen ästhetischer Art gesagt: „Irren wir nicht, so währte es über zwanzig Jahre, bis auch Wien wieder den „vielgereisten Rattenfänger" begrüßte, den „diese altberühmte Stadt so nötig hatte" in ihren Dirigentenschmerzen. Es war die Zeit, da es das Philharmonische Orchester, nachdem es sich Gustav Mahlers, des Mannes der Proben, entledigt hatte, mit einem System der Gastdirigenten versuchte. Als solcher Gastdirigent wurde neben Schuch, Safonoff, Muck auch Nikisch berufen. Er kam, hob den Taktstock und siegte. Wien fühlte sofort, daß Nikisch im Dämonischen wurzle, im Düster-Pathetischen, in der Romantik; und das sind auch Wiener Register. Nikisch brachte damals Wagners „Faust"-Ouverture, Brahms' Dritte und Beethovens Achte. Der Durchgang eines Kunstwerkes durch Nikischs künstlerische Persönlichkeit vollzieht sich stets von neuem wie ein glänzendes Schauspiel. Er bringt, so oft er kommt, neue Überraschungen und Blitze. Dies glänzende Schauspiel hat sich dem Wiener Publikum nicht eben häufig geboten. Aber zum großen Wiener Musikfest von 1912 kam er und schoß mit Brahms' E-moll-Symphonie und Bruckners Neunter den Vogel ab. Zu Bruckner hatte er, der Österreicher, von jeher ein besonderes Verhältnis, war für ihn als einer der Ersten, wenn nicht als der Erste in deutschen Landen eingetreten. Wer wäre auch mehr zum Bruckner-Interpreten geschaffen als er, der das Geheimnis freiester und dennoch unmerklicher Temporückungen besitzt, mit zarter Hand Brücken schlägt über klaffende Lücken und jene Breite für Bruckners feierliche Gebärde hat, die zugleich Tiefe wird? Von nun an spannen sich engere Fäden zwischen

Nikisch und Wien. Es waren Feste, wenn er erschien, und wiederholt tauchte auch der Gedanke auf, ihn als Leiter des Operntheaters zu gewinnen. Das erstemal nannten ernste Kenner und Musikfreunde seinen Namen, als Weingartner 1911 nach dreieinhalbjährigem Experimentieren aus der Direktionskanzlei geschieden war; und als Hans Gregor Weingartners Nachfolger geworden war, trat auch der neue Direktor, der sich mehr als Theater- denn als Musikfachmann fühlte, der Idee näher, sich Nikisch als musikalisch-artistischen Leiter des Hofoperntheaters beizugesellen. Ebenso ernste Verhandlungen wurden mit Nikisch wegen Übernahme der Operndirektion nach dem Abgang Gregors im Jahre 1918 gepflogen. Immer wieder aber scheiterten diese Pläne an dem Zögern Nikischs, von seinem Domizil Leipzig und den ihm ans Herz gewachsenen Gewandhauskonzerten scheiden, überdies seine Freizügigkeit aufgeben zu sollen. Der freie Wandervogel sperrte sich gegen den glänzenden Hofopernkäfig. Einer der größten Wiener Dirigententriumphe Nikischs war in den Mai eben dieses Jahres 1918, das dann die Verhandlungen mit dem Hofoperntheater bringen sollte, gefallen. Nikisch war da mit seinen Berliner Philharmonikern gekommen, jenem Orchester, das ganz seinen Stempel trug, das seinen Intentionen das treu verwirklichende Organ geworden war. In drei denkwürdigen Konzerten riß der geniale Dirigent die Wiener hin, weit über das Maß des ortsüblichen Enthusiasmus hinaus. Beethovens große Leonoren-Ouverture, die Eroica, die Fünfte, Bruckners Vierte —: unverlöschliche Eindrücke.

Zum letzten Male hat der Künstler in Wien einen beispiellosen Triumph gefeiert, als er im Juni 1921 an der Spitze der Wiener Philharmoniker dirigierte. Wieder sann man dem Rätsel dieses Dirigierphänomens nach, so gleich dieser Dirigiertechnik, die so ganz neu, so ganz individuell ist, in der Mystik ihrer Zeichensprache, in ihrer Emanzipation vom Taktschlagen, in ihrer wechselnden An- und Ausdeutung der melodischen, rhythmischen, dynamischen Linien oder oft aller zusammen mit ein und demselben Zeichen, dann wieder in dem plötzlichen Fallenlassen auch dieser Linien einem belichtenden Akzent zuliebe, nicht zuletzt in der Eurhythmie und Schönheit der Geste selber. Der Orchesterspieler unterliegt nicht nur einem gebietenden Willen, einem Fluidum, das von diesem Stabschwinger ausgeht, sondern auch einem starken ästhetischen Reiz; und der Zuhörer unterliegt dann beidem: der geheimnisvollen Kraftquelle und der sich auf die Ausführung übertragen-

den Wirkung. Aber das Entscheidende ist und bleibt das feinst empfindliche, hellseherische Musikerfassen, das hier mit spezifischem Dirigentengenie verbunden ist und in dem sich eine die einzelnen musikalischen Elemente, Melos, Rhythmus, Akzent, Dynamik, Agogik, Klang, wunderbar zusammenfassende, synthetische Musikphantasie kundgibt. Jedes Musikstück wird Nikisch zum Bilde, zur Vision; of zu einem ganz individuell geschauten, wie durch Improvisation entstandenen und vielleicht nicht einmal immer mit dem vom Komponisten gewollten übereinstimmenden Bilde. Aber dieses Bild, diese Vision bleibt überzeugend, weil eben auch der Nachschaffende an seinem Stoffe schöpferisch geworden ist. Nie beeinträchtigt die Verdeutlichung bei Nikisch die poetische, am liebsten schwermütigen Lyrismus und impetuose Dramatik eigenartig vereinigende Grundstimmung. Die freie Orchesterdeklamation gedeiht bis zum Rhapsodischen, dies insbesondere infolge weitestgehender Temporückung. Ein feiner innerer Rhythmus, ein Schönheitsgefühl, das das warme und unbeirrbare des Österreichers, des Wieners ist, ein schöpferischer Klangsinn sorgen für den subtilsten Ausgleich. Dies alles hat auch das feinhörige Wien erkannt. Und es weiß und sagt sich: Es gibt große, größte Dirigenten, aber Nikisch — ist der einzige."

40.

Und es geschah das Ungewöhnliche, daß Nikisch öffentlich Klavier spielte — ein wundervoller Pianist! — nicht allein, sondern zusammen mit seinem inzwischen herangewachsenen Sohn Mitja. Der geniale Vater und der geniale Sohn wirkten in pianistischer Einheitlichkeit zusammen, widmeten sich Werken aus der immerhin begrenzten Literatur für zwei Klaviere: Joh. Seb. Bachs C-moll-Konzert in der Regerschen Bearbeitung, Kompositionen von Schumann und Sinding. Die Schumannschen Variationen (op. 46) — melodisch anmutig und zart, aber in ihrer nur wenig gelüfteten Monorhythmik fühlbar ermüdend — und des trotzigen Christian Sinding Es-moll-Variationen gehören zu den bekanntesten und beliebtesten Stücken der Gattung. Wie sehr spürte man im Spiel des Vaters und des Sohnes die Gemeinsamkeit des Blutes, die musikalische Familienähnlichkeit und das geheimnisvoll tiefe Strömen verwandter musikalischer Begabungen! In der prallen Rundheit des Klavierklangs, in der Art des Melodievortrags und ihrem satten Sington, aber auch im Austausch des geistigen Elementes, im Zuwerfen und Auffangen des musikalischen



Arthur Nikisch und Mitja Nikisch

Gedankens stimmte sich das Spiel des Hochgereiften und des Jungreifen auf bewundernswerte Einheitlichkeit. Mitja Nikisch spielte dann allein die beiden hinreißenden Rhapsodien von Brahms; formte aus dem ersten gewaltigen G-moll-Stück ein großartiges Naturbild voll Sturm und Meeresbrandung, fügte seinen machtvollen, aus vollem Können geschöpften und von stürmischer, gelegentlich sich noch überstürzender Musikfreudigkeit durchglühten Brahmsvorträgen Etuden von Chopin und Liszt hinzu: unter ihnen die schwierige Gis-moll-Etude, die er mit delikaten Terzenläufen und nicht nur mit glänzender Technik, sondern mit so ausgezeichnetem Geschmack und individuell freier Behandlung des Vortrages hinstellte, daß sie das wurde, was sie ist: nämlich ein Stück von hochpoetischem Charakter. Und den Wert des Charakterstückes wahrte der höchst erfreuliche junge Künstler auch Liszts kristallenen „Wasserspielen der Villa d'Este" mit ihren rieselnden Figuren und ihrer phantasievollen Ornamentik; und nicht minder der insbesondere mit dem kraftvollen Skalenwerk der linken Hand imposant wirkenden Franziskuslegende. In Begabung und Temperament, in seiner technischen Reife und der Wärme seines Vortrags gehört der junge Pianist heute schon zu den Besten seines Faches. Und Nikisch, neben dem ich im Dämmer der Künstlerloge saß, sagte zu mir, während sein Auge an seinem Sohn hing, zärtlich, liebevoll, er sagte in freudigem Vater- und Künstlerstolz: „Ein Teufelskerl, der Mitja". Und als Mitja das flüchtige Figurenwerk des Chopinschen Cis-moll-Walzers hinwehen ließ und eine reizvolle kleine Mittelstimme gewann, indem er einige Noten des (latenten) Tenors leicht unterstrich, sah mich Nikisch mit seligem Lächeln an, als wollte er sagen: „Das hat er von mir ..."

*

Wie sehr Arthur Nikisch auch innerhalb der höchsten Vollendung und der idealen Vollkommenheit seiner musikalischen Leistungen noch Entwicklungsmöglichkeiten und die Fähigkeit seelischer Wandelbarkeit sich erhalten hat, wie weit er davon entfernt ist, in seiner — beispiellosen und anbetungswürdigen — Meisterschaft zu erstarren, zum Unveränderlichen sich zu mechanisieren, wie er, positiv ausgedrückt, das musikalische Kunstwerk immer wieder neu erlebt, und wie er Gehalt und die Macht des Augenblicks —: Stimmung, Temperament, freiflutende Schöpferkraft, Unwägbares, — Erscheinungsform, Ausdruck und Vortrag des Kunstwerks mitbe-

stimmt, das trat besonders auffallend an zwei Werken hervor: im Tristan-Vorspiel und im Vorspiel zu den Meistersingern. Das Tristan-Vorspiel (mit dem Klangwunder des „Liebestodes“ als Erfüllung des gesamten Tristandramas verknüpft) formt Nikisch in seiner letzten Stilperiode wesentlich anders als noch vor etwa zehn Jahren: schon im Anfang — dem seufzend sehnsüchtigen Violoncellmotiv —, ganz durchgeistigt, steigert er das Stück sehr bald zum leidenschaftlichen, leidenvollsten Appassionato der Bewegung; drängend, stockend, sich aufbäumend in Verzückungen, steht es unter dem motorischen Antrieb eines Zeitmaßes, eines agogischen Kräftestroms, der die atemlose Steigerung bis zu dem sehr breit vorgetragenen Trompetenmotiv als dem Gipfel des ganzen thematischen Entwicklungszuges hinauftreibt in der tragischen Wonne der Selbstvernichtung. Diese Fülle agogischen Strömens kannte Nikisch früher im Tristanvorspiel nicht, wie er früher die schwebenden Pianoharmonien des gesamten Orchesterklangs und das Rubato nicht in diesem Maße und in dieser bewußten Kultur zu gebrauchen pflegte; Ausdruckswerte, mit denen er im „Liebestod“ überrascht. Das Stück wird ihm so zur genialen Improvisation, zur kosmisch-pantheistischen Phantasie und ist in dieser Form einzig als reine Orchesterdichtung möglich, die keinerlei Rücksicht auf die Singstimme zu nehmen hat. Im Meistersinger-Vorspiel verblüfft Nikisch in der wunderbaren Koda mit ihrer berühmten Verknüpfung der drei Themen, — in der, nebenbei bemerkt, die Kunst einer alten, noch zur Zeit Bachs wohlbekannten Form, des geschichteten „Quodlibets“, das Übereinander mehrerer Melodien wieder auflebt. Nikisch läßt dort das graziöse, von der spielerischen Heiterkeit kontrapunktischer Meisterherrlichkeit getragene Figurenwerk der zweiten Geigen auf das deutlichste hervortreten und rückt damit diesen ganzen Teil in die Helligkeit sonnigsten Lustspielhumors. Das ist außerordentlich und unerhört spannend, prickelnd, hinreißend, geistreich und köstlich. Erinnert man sich noch der herrlichen Einzelheiten im Vortrag dieses Stückes: der lebensvoll plastischen Mittelstimmen, der singenden Hörner, der berauschenden Lichtspiele des Kolorits, der Leben gewordenen Poesie dieser kostbaren Musik, ihres gotischen Zierats, der wie flüssiges Feuer glüht und leuchtet, so begreift man, wie überwältigend diese durch die Kunst Nikischs multiplizierte Leistung Wagners, dieses doppelte Meisterstück von Schöpfung und Darstellung, auf die Empfangenden wirken mußte. Das Neue, das auch hier Nikisch schafft, ist ein Bil-

dungs- und Entwicklungsresultat der letzten Jahre, das Nikisch erst jetzt, im Zenith seiner Reife, in dieser kristallenen Form festhalten konnte.

BUENOS AIRES

41.

Am 8. August desselben Jahres — 1921 — schiffte sich Arthur Nikisch, zusammen mit seinem geliebten Mitja, in Amsterdam ein. Das Ziel der Reise lag im tiefen Süden, jenseits des Äquators: Buenos Aires; am 2. September, an einem Freitag, setzte Nikisch seinen Fuß auf argentinische Erde; zwei Tage später stand er bereits im Teatro Colón, um das erste von den geplanten 15 Konzerten zu dirigieren. In der Zwischenzeit lagen vier Proben von je drei Stunden Dauer, in denen er ein mit seinem Aufführungsstil, mit seiner Dirigiertechnik und häufig auch mit den darzustellenden Werken noch unvertrautes Orchester nach seinem Herrscherwillen zurechtzubiegen, es zum gehorsamen Instrument sich zu erziehen hatte. Er arbeitete in den Proben ungeheuer ernst und mit unverdrossener Ausdauer. Die Darstellung von Werken, für die er das Recht einer besonderen Dynamik in Anspruch nahm, pflegte er wohl, um sich und dem Orchester Studierarbeit und Zeit zu ersparen, — die dann für das Studium anderer Kompositionen nutzbringend verwendet wurde, — durch genau bezeichnete Orchesterstimmen zu erleichtern. Das war z. B. der Fall, wenn er die Tannhäuser-Ouverture spielte, für die er die von ihm besonders eingerichteten Hörnerstimmen bereit hielt. Im ersten Konzert hörte Buenos Aires die große Leonoren-Ouverture, die Fünfte Symphonie, die Holländer-Ouverture, die beiden Tristanstücke und zum Schluß die Tannhäuser-Ouverture. Der Eindruck war kolossal. Dieselbe Erregung, derselbe endlose Jubel wie in Rom! Von den aufgeführten Werken — ungefähr denselben, die den römischen Programmen Inhalt und Spannung gegeben — hörte Buenos Aires die C-moll-Symphonie von Brahms und die Fünfte Tschaikowskys überhaupt zum ersten Male. Eine ganze Anzahl der gespielten Werke erzwang sich die stürmische Begeisterung der deutsch-spanischen Zuhörerschaft zur Wiederholung. Das waren: die Tristanstücke, das Waldweben, die erste ungarische Rhapsodie Liszts, Weber-Berlioz' „Aufforderung zum Tanz“ und Griegs Peer-Gynt-Suite, in der jedes sogar einzelne Stück da capo gespielt werden mußte. Das Orchester

spielte prachtvoll, das Haus war immer bis zum letzten Platz besetzt, ja überfüllt, die Begeisterung steigert sich bis zum Taumel. Obwohl Nikisch jeden Tag ausgedehnte Proben hielt, war er — nach der Versicherung eines Augenzeugen — so frisch und jung wie ein Dreißiger. Von Abspannung, von Übermüdung lag trotz der übermenschlichen Arbeitsleistungen, die er verrichtete, kein Hauch auf ihm. Immer blieb sich dieser Herrliche treu in seiner Ruhe und Überlegenheit; und seine gütige Liebenswürdigkeit war unerschöpflich. Am Freitag, dem 23. September, leitete Nikisch das 15. Konzert, sein Abschiedskonzert. Tags darauf trat er die Heimreise an. Wohlbehalten, erholt und ausgeruht kam er in dem alten zank- und händelsüchtigen Europa wieder an. Würde man es ihm haben verdenken können, wenn er es vorgezogen hätte, sein Zelt in Argentinien oder irgendwo im Norden Amerikas aufzuschlagen, wo es ihm lohnend schien, zu wohnen, zu leben, zu musizieren? (Leben und Musizieren war ihm eine Tautologie.) Verständnis für seine Kunst, Liebe für sie hätte er überall gefunden. Dessen war ja auch sein argentinischer Erfolg ein Beweis, vollgültig und überzeugend. Wie klug und verständnisvoll Buenos Aires dem genialen Künstler gegenüberstand, wie man das Neue, Ursprüngliche, Tiefe seiner Leistungen in vollem Umfang zu würdigen wußte, das zeigte, die Begeisterung bestätigend, auch die argentinische Presse, die musikalische Fachkritik. Eingehend, wissend, feinfühlig setzt sie sich mit Nikisch und seinem Darstellungsgenie auseinander. Das beweist auch der folgende Aufsatz, den das Argentinische Tageblatt* dem ersten Nikisch-Konzert widmet: „Welch ein Gefühl mußt Du, o großer Mann, bei der Verehrung dieser Menge haben! O glücklich, wer von seinen Gaben solch einen Vorteil ziehen kann! Arthur Nikisch —: das ist seit Jahrzehnten schon einer der bedeutendsten Namen im Musik- und Konzertleben der Gegenwart. Es ist aber auch einer der berühmtesten: selbst wer sich sonst um Kunst nicht viel kümmert, kennt ihn doch und ahnt seine überragende Bedeutung. Von vielen wird er mit Staunen und Bewunderung genannt; vielen weckt er das Hochgefühl der Begeisterung; viele bekennen sich zu ihm wie zu einem Dogma. Auch der unmusikalische Mensch hat ein Gefühl dafür, daß Arthur Nikisch noch etwas anderes als ein bloßer Künstler ist, er zählt zu den großen Männern im Musikleben

* Vom 6. September 1921. Der Verfasser hat sich leider nicht genannt.

der Gegenwart, sein Name wird auch später in den Annalen des deutschen Musiklebens in Ehren weiter geführt werden. Wo Arthur Nikisch nur auftritt, da drängen sich die Scharen der Andächtigen, die ihm lauschen wie einer Offenbarung; und soweit auch sonst musikalische Richtung und Parteiung auseinanderstreben mögen, darin sind alle einig, daß Arthur Nikisch das Zepter unter jetzt lebenden Dirigenten gebührt. Seine Größe ist unbestritten, wie selten eine künstlerische Größe es war. Hat man jemals die weiten und prächtigen Räume des Colóntheaters so überfüllt gesehen wie zum ersten Nikisch-Konzert? Vom frenetischen Jubel hallten die Räume wider, als Arthur Nikisch auf dem Podium erschien oder nach Schluß jeder Darbietung zuerst seinen Musikern und dann dem ihm zujubelnden Publikum dankte. Was ist es denn, das an diesem so außergewöhnlichen Manne so enthusiasmiert? Zunächst seine einzigartige, vollendete Künstlerschaft. Die Stabführung eines Nikisch ist verkörperte Poesie, ist der Inbegriff aller idealen Eigenschaften, die einen Dirigenten zieren. Und dann die Schönheit seiner Geste! Wenn man ihn dirigieren sieht, ohne daß das Orchester mitspielt, so muß man schon innerlich die Musik hören und empfinden: so hinreißend und impulsiv wirkt seine Geste. Still und verträumt steht er vor dem Orchester. Da hebt sich, unbemerkt vom Publikum, leise und langsam die leicht geöffnete linke Hand, die rechte hebt ebenso ruhig den Taktstock. Jetzt ein leises und stilles Verweilen, dann plötzlich eine kurze, energische Bewegung — und dann bricht es los wie mit Himmelsgewalten!. Das ist kein Mann, der die „60" bereits überschritten hat, das ist ein Jugendlicher, in dem heiligstes Feuer glüht und sprüht! Deshalb war Arthur Nikischs erstes Auftreten eine Sensation; man war sich allgemein der Begegnung mit einer außergewöhnlichen Erscheinung bewußt. Bei Arthur Nikisch steht das geistige Element, die musikalische Intuition und künstlerische Intelligenz im Vordergrund. Eine ungewöhnliche Willenskraft ermöglicht staunenswerte Konzentration. Nicht für einen Moment läßt er die Zügel der Führung aus seiner Hand gleiten, er bleibt bis in die Einzelheiten hinein der selbstbestimmende Faktor. Das Orchester fühlt die selbstherrliche Autorität — fühlt aber auch, daß es unter ihr sicher geborgen ist, darum geht es auf alle ihre Absichten mit absoluter Willfährigkeit ein. Die kongeniale Interpretation von Beethovens „großer Leonoren-Ouverture", dieser gewaltigsten symphonischen

Dichtung in Ouverturenform, die je geschrieben worden ist, mit dem ungeheuerlichen, breit angelegten Crescendo vom tiefsten Leid zur sieghaften Lebensfreude, war ein musikalisches Fest der Herzen, in dem das rein Menschliche der Empfindung wieder einmal zu vollem Siege gelangte. Durch eine schlichte, natürliche Entwicklung des Leitgedankens, eben aus impulsivem Menschentum heraus! Bei der Wiedergabe von Beethovens „Fünfter" ging Nikisch vollständig in ihrer Musik auf. Er erklärte mit seinem nachdichtenden Idealismus das „Andante con moto". Die Herzen werden erschüttert, wenn im Freudenrausche des „Finale" das Horn mit seiner besänftigenden Melodie in die erregte Darstellung eingreift und der Jubel des Schlußsatzes die atembeklemmende Spannung durchbricht und sich zum Herrn der Situation macht. Selten habe ich Beethovens „Fünfte" so geschlossen, in ihrer Größe so eindringlich und überwältigend gehört. Was man gemeinhin als außerordentlich schwierig bezeichnet, jene Zusammenschweißung der Riesenquadern, die gleich granitnen Gedankenblöcken verstreut liegen, zu einem architektonischen Gefüge, hier bei Arthur Nikisch ergibt sich das wie von selbst aus der Vertiefung in das Werk. Man fühlt es überall, daß er, von Beethovens Geist befruchtet, der in ihm lebt und schafft, die weitgespannte Linie findet; das gesund-natürliche Pathos spricht; die glückliche oder tragische Exaltation schafft er nach und begreift auch die schlichte Frömmigkeit, die dieses trotzige und doch wieder so innige Gemüt seinem Gott so nahe brachte. In der Wiedergabe der Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" und zu „Tannhäuser" zeigte sich Nikischs Meisterschaft, dem Orchester auch die feinste Nuance zu suggerieren; überall trat sie in der Profilierung der Themen hervor. Und schließlich die Interpretation des „Tristanvorspiels" und von „Isoldes Liebestod"! Das war ein Ereignis für sich allein. Die Ruhe und Klarheit, mit der Nikisch das Werk hier leitete, ist nicht zu beschreiben — das muß man fühlen und erleben! Solche Steigerungen an Pathos, an Kraft und Leidenschaft gehören zu den außergewöhnlichen Leistungen. „Isoldes Liebestod" war ein zum Teil in Melismen sich auflösender, entrückter Gesang und dabei doch wieder ganz und voll auf das Heroische eingestellt. Das Orchester spielte unter seiner anfeuernden Leitung in heiligster Ekstase; tiefstes Verstehen schlug dem Dirigenten und seinem Orchester in flammender Begeisterung aus den Reihen einer ergriffenen Zu-

hörerschaft entgegen. So hat denn die Nikisch-Saison mit diesem ersten Konzert schwungvoll eingesetzt, und wir dürfen von den übrigen Konzerten noch Feiertagskunst in Hülle und Fülle erwarten. Arthur Nikisch ist der rechte Mann, uns einen Blick tun zu lassen in die tiefsten Tiefen der Kunst und uns durch die geistvolle Art seiner Interpretation der großen Tonschöpfungen die Tragödie der ganzen Menschheit hinreißend und ergreifend zum Verständnis zu bringen."

So fügte Buenos Aires den beispiellosen Triumphen in Rom neue hinzu. Überall siegt in Nikisch die Kunst eines im Krieg unterlegenen Volkes. Er ist der große Taktiker, der große Stratege der deutschen Musik. Nicht ihr Generalmusikdirektor, sondern ihr oberster Feldmarschall.

42.

Heller denn jemals zuvor leuchtet der Stern Arthur Nikischs; leuchtet unter dem Himmel Roms, funkelt im skandinavischen Norden Europas, in der Schweiz, in Holland und warf nun auch seine Strahlengarben über das Weltmeer in die Fernen Südamerikas. Wir Deutsche dürfen uns dieser inter- und übernationalen Mehrung seines Ruhmes freuen. Denn es ist unser Ruhm; wenn sich der Glaube auch als Irrtum erwiesen hat, daß die Kunst, insbesondere die Musik, unzerstörbare Brücken von einem Volke zum anderen schlägt, daß sie den Frieden festige oder gar die Achtung und Freundschaft der Völker untereinander vertiefe, — daß sie die Völker im Zwiespalt wirtschaftlicher Gegensätze nicht „versöhnen" und verkitten kann, hat ja der Ausbruch des Weltkrieges bewiesen! — so verknüpft sich mit der Dirigententätigkeit Nikischs, dieses außerordentlichen Künstlers, — auch jenseits aller Versöhnungsphrasen, — verknüpft sich mit den beispiellosen Leistungen seiner genialen Dirigierkunst doch ohne Zweifel eine offenbarende Kraft von der Größe und Herrlichkeit der deutschen Musik, die in der ganzen Welt, die von allen Kulturvölkern verstanden wird — eine Kraft, die Ansehen und Ruhm der deutschen Kunst zum Imposanten, zum machtvoll Eindrucksstarken hin steigert. Die deutsche Musik ist leider nur eine geistige Großmacht. Besäße sie auch noch die Stoßkraft eines realen Machtfaktors: wir Deutschen ständen im Konzert der Völker wieder am Dirigentenpult....

ENDE UND AUSKLANG

43.

Arthur Nikisch wußte es: die Gewandhauskonzerte waren für die oberen Zehntausend da. Aber die Musik, gehört sie nicht allen Menschen? Den Begüterten und den Armen? Den Hochkultivierten und ebenso dem Proletarier? Ist sie nicht neben der Luft, die wir atmen, neben dem Sonnenschein, der uns wärmt, das einzige Gut, das einen Kommunismus des Besitzes zuläßt? Und bietet die Musik und ihre wunderbare Macht, indem man sie auch dem Arbeiter in ihren großen Schöpfungen zugänglich macht, nicht die einzige Möglichkeit, ja die Gewißheit: die Deutschen, dieses große, in tausend Fetzen zerrissene Volk, wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen, zur Gemeinsamkeit und Einheit zusammenzubinden, indem sie die Klassengegensätze ausgleicht, soziale Spannungen aufhebt? An die Stelle des Hasses und des Neides die Liebe setzt? Denn vor ihr sind, vor dem Antlitz der Musik, alle gleich; vor ihr gibt es keine politischen Parteien, kein reich, kein arm, keine sozialen Spaltungen. Nikisch erkannte mit klarem Blick die soziale Aufgabe der Musik und war entschlossen, ihr zu dienen, soweit es in seinen Kräften stand.

Und dazu bot sich ihm die Gelegenheit. In Leipzig besteht ein „Arbeiterbildungsinstitut", das den Arbeitern das Gewandhaus öffnen wollte, eben jene Stätte, in der die Wohlhabenden, die Intellektuellen, die Teilnehmer der oberen Bildungsschichten die Wohltaten und Gnaden der Musik zu empfangen gewohnt waren. Arthur Nikisch setzte sich mit Wärme für den Plan ein. Weit schwieriger — so berichtet das Arbeiterbildungsinstitut — war die Direktion des Gewandhauses zu gewinnen. „Nach endlosem Hin und Her sollten uns 400, dann 800 Plätze und zu guter Letzt der ganze Saal bewilligt werden." Bedingung war, daß die Gewandhausprogramme ohne den Aufdruck des Zeichens A B I ausgegeben würden. Aber wenn man bedenkt, welche Umwälzung in der Tradition und Geschichte des Gewandhauses diese Arbeiterkonzerte zu bedeuten haben, so konnte das Arbeiterbildungsinstitut immerhin dem Wunsch der Gewandhausleitung nachgeben. Der Eintritt mit Programm und Garderobe kostete 60 Pfennig. Arthur Nikisch stellte sich der guten Sache ohne Entgelt zur Verfügung, und so fand schon Sonntag, den 21., und Dienstag, den 23. März 1915, das erste Symphoniekonzert

im Gewandhause vor einer Zuhörerschaft von Arbeitern statt. Das Programm: Die Ruinen von Athen, C-moll-Symphonie von Beethoven. Der Erfolg war so gewaltig, daß das Konzert wiederholt werden mußte, wozu die Direktion ohne Schwierigkeiten abermals einen Abend gewährte.

Im Revolutionsjahr 1918 vollzog sich dann die künstlerische und kulturelle Einrichtung der Silvesterfeier: in der Silvesternacht die Neunte Symphonie aufzuführen. Die Anregung hatte der Schriftsteller Dr. Franz gegeben. Nikisch erklärte sich sofort bereit, die Aufführung zu dirigieren. Und sie kam zustande, trotz aller Schwierigkeiten und Hemmungen. Sie wird allen Beteiligten und allen Zuhörern ein erhabenes Erlebnis bleiben. Eine ungeheure Menschenmenge war in tiefer Andacht um die zwölfte Stunde vereinigt, und überwältigend klang der glorreiche letzte Satz der IX. Symphonie: „Alle Menschen werden Brüder!" im großen Rund der Alberthalle des Kristallpalastes aus. Das Orchester war an diesem Abend mit 100 Musikern besetzt, die Chöre mit ungefähr 300 Sängern und den Solisten des Rosenthalquartetts. Die ganze Presse war geladen, die begeistert am Neujahrsmorgen berichtete. Das Arbeiterbildungsinstitut überreichte Dr. Arthur Nikisch einen großen Lorbeerkranz mit zwei roten Schleifen und einige Monate später eine Gedenkschrift in Buchform, die alle Pressekritiken dieses Abends enthält, handschriftlich gezeichnet und entworfen von dem Leipziger Künstler Gerhard Seger. Vier Jahreswenden wurden nun schon vom Arbeiterbildungsinstitut auf diese ideale Weise gefeiert und werden auch in Zukunft weiter so gefeiert werden. Damit beweist die Arbeiterschaft, daß sie jedes neue Jahr mit einem Akt „geistiger Weiterentwicklung beginnen will, nicht aber mit rückschrittlichen Trinkfesten" . . .

44.

Alexander Siloti, der große Pianist, war nach Deutschland zurückgekehrt, der russischen Hölle glücklich entflohen. Er war bereits zweimal gestorben: einmal hatten ihn die deutschen Zeitungen während der Revolution in Helsingfors ermordet werden lassen; das andere Mal mußte er der Hungersnot in Petersburg zum Opfer fallen. Das war hart, aber ungerecht. Sogar das ausgezeichnete Riemannsche Musiklexikon überantwortet ihn in seiner neunten Auflage den Mördern. Nun spielte er, der Lisztschüler, in alter Größe, im November 1921, im Leipziger Gewandhaus und plaudert im

Künstlerzimmer des Gewandhauses in philosophischer Ruhe mit dem alten Freund Arthur Nikisch. Beide über die Sechzig hinaus.

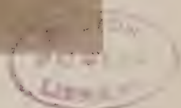
„Ist es nicht traurig, daß wir in einem Alter noch musizieren müssen, in dem andere sich zur Ruhe setzen?" „Hast Du Nachfolger, Arthur?" entgegnet Siloti der Bemerkung Nikischs. Dieser lächelt fein und sagt in dem gedehnten poco sostenuto seiner Art zu sprechen: „Nun, — wie man mir sagt, soll Furtwängler außergewöhnlich talentvoll sein . . ." Darauf antwortet Siloti mit einer Frage: „Dirigiert er besser als Du?" Nikisch lächelt wieder unendlich liebenswürdig und — schweigt. „Nein! — — Na, also! Da siehst Du! Du mußt weiterdirigieren!!"

Und der Wucht dieser Logik konnte Nikisch nicht widerstehen und dirigierte weiter. Wie Siloti selbst für sich das Recht in Anspruch nahm, weiterzuspielen: da ihm keine Pianisten bekannt waren, die besser spielten als die Lisztschüler . . . . !

45.

Die aus ihren Entwicklungsbahnen geschleuderte Kultur fand wieder festen Boden, und das von Fieberzuckungen geschüttelte Deutschland begann sich zu beruhigen. Der Verkehr und die Verkehrsmöglichkeiten — von denen der ausübende Künstler: der Dirigent, der Sänger, der Instrumentalvirtuose, wirtschaftlich in seinem Erwerb um so mehr abhängt, je begehrter und umworbener er ist — kehrten allmählich zur gefestigten Ordnung zurück. Nikisch konnte unter dieser Voraussetzung sogar daran denken, seine Hamburger Konzerte wieder aufzunehmen, — an denen sein Herz hing, — deren Regelmäßigkeit aber durch die Unsicherheit der Zeit ins Schwanken gekommen war. Er dirigierte nach wie vor die feststehenden Zyklen der Gewandhauskonzerte und der Berliner Philharmonischen Konzerte, die gleichzeitig mit jenen über das fünfte Lustrum hinausgediehen waren. Frau Luise Wolff, die weltkluge Freundin Nikischs und die weitsichtige Leiterin der Konzertdirektion Wolff, hatte ihn bei dieser Gelegenheit mit einer sinnigen Aufmerksamkeit erfreut: sie überreichte ihm ein Album, in das die näheren Freunde Nikischs, hervorragende Männer der Kunst und Wissenschaft, mit Beiträgen, Aphorismen, Einfällen sich eingetragen und Nikisch ein Zeichen ihrer Verehrung gegeben hatten. Und auch in Hamburg reiften die Nikisch-Konzerte dem Zeitpunkt entgegen, an

Arthur Nikisch im Dezember 1921



dem sich das Jahrhundertviertel ihres Bestehens geschlossen haben würde: für Mitte Februar 1922 waren zwei große Festkonzerte in Aussicht genommen. Und die Hamburger „Musikwelt“, die vortreffliche, von Heinrich Chevalley geleitete Monatsschrift, gedachte mit einem glänzenden Nikischheft die Anwesenheit Nikischs in Hamburg, sein Wirken im niedersächsischen Kulturkreis zu feiern. Als rüstiger Doppeljubilar von Leipzig und Berlin setzte Nikisch sein Wirken und Schaffen fort, unterzog die schöpferische Kunst seines Darstellungsvermögens, dem keine Grenzen gesetzt schienen, und ebenso seine körperliche Leistungsfähigkeit stärksten Belastungsproben. Seine Frische quoll aus der Musik. Und Nikisch glich da wahrhaftig dem mythischen Antaeus, dem Sohn der Gaia, dem aus jeder Berührung der mütterlichen Erde neue Kraft in Mark und Muskeln emporstieg. Seine Gaia, seine mütterliche Erde, seine Kraftquelle war die Musik, war das Kunstwerk. Man konnte es — nicht zu häufig, aber dennoch — in den Konzerten Nikischs beobachten, wie ihn die Musik auch über matte Anfänge hinaustrug, ja belebte, erfrischte, verjüngte und vergöttlichte. Immerhin: er war 67 Jahre alt geworden und dachte nicht daran, sich zu schonen; noch weniger schwebte ihm das berühmte „otium cum dignitate“ etwa als Ausklang eines Lebens vor, das so reich, so bewegt, so inhaltsschwer gewesen, wie das seine. Nein, diese leise Sehnsucht nach der Ruhe des müden Alters hatte er jetzt noch nicht in sich niederzuringen. Seine Gesundheit schien unverwundbar, die Widerstandskraft seines Körpers, seiner Nerven, seiner Gefäße trotzte den Strapazen des Reisens, den Anstrengungen ausgedehnter Proben und aufregender Konzerte, trotzte der Musik, die ihm — wie einst Berlioz und manchem anderen — eine schwere Arbeit, nicht aber etwa ein Vergnügen war. Inzwischen war der Januar herangekommen. Nikisch hatte in Berlin am 9. Januar in schwankendem Wohlbefinden dirigiert. In Leipzig leitete er am 10., also tags darauf, ein Arbeiter-Konzert des Arbeiterfortbildungsinstituts vor den Delegierten der Unabhängigen sozialistischen Partei. Die geniale Paula Hegner spielte bei dieser Gelegenheit Schumanns D-moll-Konzert. Nikisch führte vor diesem Kreis die Unvollendete und das Meistersingervorspiel auf. Und dann nichts mehr. Es war sein letztes Konzert. Da flog die Mitteilung von einer Erkrankung des berühmten Künstlers durch die Blätter: er lag in Leipzig an der Grippe danieder. Weitere Nachrichten ließen einen Unterton von Besorgnis fühlbar werden, der aber, als sehr bald

der Eintritt einer Besserung gemeldet werden konnte, einer optimistischen Auffassung der Lage wich. Leider aber schlug diese täuschende Besserung in ihr Gegenteil um. Die Grippe hatte der leidende Mensch überwunden: aber bedrohliche Erscheinungen, die von einem schwer kranken Herzen, von einer unfehlbar tödlichen Verkalkung der Herzarterien verursacht wurden, erstickten jede Hoffnung auf Genesung. Und so war es auch.

Arthur Nikisch starb am Abend des 23. Januar 1922 in Leipzig.

Er starb gelassen, ruhig, milde. Schon von der letzten Weisheit des Todes berührt, traf er im Kreis der Seinen Bestimmungen über sein Begräbnis und schloß die Augen für immer.

„Ein Mensch wie alle." Die Nachricht vom Tode des großen Künstlers, durch die ganze zivilisierte Welt verbreitet, rief überall Bestürzung und Trauer hervor: in Deutschland, dessen Musikleben ganz unmittelbar von einem schweren Verlust betroffen worden war, und im Ausland, das Nikisch geehrt, gefeiert, geliebt hatte.

*

Als er verblichen, ging es da nicht wie ein dumpfer Schlag durch alle, nicht nur durch jene, die des Glückes teilhaft gewesen, Nikisch nahezustehen? Auch durch die Fernen, durch sie, die ihm, und sei es auch nur ein einziges Mal, jenes unvergeßliche Wunder von Musik zu danken hatten, wie einzig er es zu wirken wußte . . . Jeder, der Freund sowohl wie der Unbekannte, der Deutsche, wie die Angehörigen fremder Nationen, standen in der Hetzjagd des Lebens einen Augenblick lang nachdenklich still, und jeder von ihnen fühlte sich von der Empfindung beschwert, etwas Kostbares, Edles und Schönes, ein unersetzliches Gut für immer verloren zu haben, durch den Tod dieses Künstlers ärmer geworden zu sein . . .

46.

Zum Sternensaum der Ewigkeit emporgehoben, war uns Arthur Nikisch niemals näher als jetzt, da er von uns gegangen. Ja, er ist eigentlich immer mitten unter uns; die Erinnerungen an ihn steigen aus allen Winkeln; wir sehen ihn vor dem Pult, sehen seinen malerischen Kopf und die Magie seiner Augen, empfinden den unwiderstehlichen Zauber seiner künstlerischen Persönlichkeit. Wir hören ihn, hören die Geigen singen, die keiner wie er zu himmlischem Singen begeistern konnte. Wir denken an ihn im Theater, wo er so oft

Wagnersche Opern leitete: Weihestunden für alle, die sie erleben durften, für Musiker und Laien, für die Mitwirkenden und die Empfangenden. Und er steht in plastischer Leibhaftigkeit mehr noch im Konzertsaal vor unseren Augen, taucht aus der Musik Tschaikowskys oder Bruckners zum Umspannen deutlich hervor. Übermächtig wirkt sein Musikgenie, seine singuläre Darstellungskunst, sein schöpferisches Temperament, sein Wesen und das Erbe der von ihm geschaffenen Tradition, wirkt über den Tod des Leibes hinaus weiter als geheimnisvolle geistige Kraft in uns allen, die sie erleben durften.

47.

Müßte es nicht die vornehmste Aufgabe der großen Ärzte sein, vor allem Gesundheit und Leben der schöpferischen Menschen bis an die äußersten Grenzen zu erhalten? Die großen Musiker, die die Wunder der Kunst wirken, die das Glück der Menschheit mehren, mehr als die anderen Menschen, als Maler und Dichter, sind die wahren Erlöser von der Not des Daseins, von allem Gemeinen und der Grausamkeit der Realität. Daß nun mit dem Tode dieses genialen Mannes eine große lebendige Kunst und eine seltene Begabung, ein unerhörtes Können auf ewig ausgelöscht ward, ins Nichts der Erinnerung hinabsinken mußte, läßt uns die Melancholie der uralten Klage schwer empfinden, daß auch das Schöne sterben muß, und daß Genie, Wissen, Meisterschaft, die wunderbare Ordnung eines genialen menschlichen Gehirns ein Besitz so rein persönlicher Art bleibt, daß sie, einzig an die Persönlichkeit gebunden, nicht vererbt werden kann in der Art, wie Kronen, kostbarer Schmuck, Geld und anderes im Vergleich zum Genie Minderwertige und Triviale stofflich unangetastet lachende Erben findet. Das Genie gleicht dem goldenen Becher des Königs von Thule: es muß immer wieder hinabsinken in schaudernd geheimnisvolle Meerestiefen.

48.

Was sterblich war an Arthur Nikisch, sein Leib, wurde der verklärenden Flamme übergeben. Die Einäscherung fand Donnerstag, den 26. Januar, nachmittags 2½ Uhr, in Leipzig statt. Außer der Familie des Vollendeten und einigen wenigen Freunden waren nur noch Direktorium und Orchester des Gewandhauses Zeugen des feierlichen Vorgangs. Der älteste Sohn des toten Meisters, Dr. juris Arthur Nikisch, sandte dem Vater den letzten Gruß nach. Er sprach die ergreifenden Worte:

„An seinem Sterbetage ließ mich unser geliebter Vater zu sich rufen: Niemand, kein Mensch solle bei seiner Einäscherung sprechen, — nur ich, sein ältester Sohn — so bat er — möchte „ein paar freundliche Worte" sagen. Dein letzter Wunsch, Du Lieber, soll Dir erfüllt werden. Du hast ja Dein ganzes Leben lang immer nur gesorgt, wie Du unsere Wünsche erfüllen konntest, und was erwartetest Du als Dank für all Deine Liebe und Güte? — „Ein paar freundliche Worte." So hat er gefühlt und gedacht, so ging er durchs Leben. Und noch auf seinem Sterbebette war jedes seiner Worte, die er sich mühsam abrang, ein Wort der Liebe und Zärtlichkeit. Kein Laut der Klage über das Ende, das er seit Tagen kommen fühlte, als wir alle noch hofften. Hatte er überhaupt Anteil am Leben? Seine Heimat war weit, dort, wo es keine Krankheit und keinen Tod gibt — im Reiche der unirdischsten aller Künste, der Musik, die ihm Religion und Philosophie war. Welch ein Lichtstrom ergoß sich auf uns, wenn er uns die Pforten zu diesem Reiche erschloß! Nicht, als ob das Irdische ihm fremd gewesen wäre. Er liebte das Leben, soweit es seiner Natur gemäß war. Mit gleicher Freundlichkeit umfaßte er alle, die ihm begegneten, und alle liebten ihn dafür. Aber es war doch, als läge ein Schleier zwischen ihm und den vergänglichen Dingen, ein Schleier, der die Farben und Töne dämpfte. Und dieser Schleier fiel erst, wenn er in sein Reich der Töne einging. Dann wurden unbegreifliche Kräfte in ihm lebendig. Körperliche Schwäche und Mattigkeit verschwanden, wenn er vor seinem Orchester stand. Da herrschte nur sein Geist, und dem waren Müdigkeit und Krankheit fremd. Als er zum letzten Male in Berlin dirigierte, hatten sich schon die ersten unheimlichen Anzeichen seiner Krankheit gemeldet, er beachtete sie nicht. Nach seiner Rückkehr bat man ihn, sich zu schonen; es war vergeblich. „Verbiete Du dem Seidenwurm zu spinnen, wenn er sich schon dem Tode näher spinnt." So betrat er noch einmal, zum letzten Male, sein Pult.

Nun ist er dem Irdischen entrückt. Und der friedlich-heitere, glücklich-verklärte Ausdruck seiner Züge, redete er nicht eine deutliche Sprache? Er ist für immer zurückgekehrt in seine wahre Heimat. Und so wollen wir nicht klagen, sondern stark sein, so stark, wie er immer gewesen ist. Seien wir dankbar, daß ihm ein solches Leben geschenkt ward, an dem wir liebend teilnehmen durften, und daß er es s o vollendet hat.

Leben; wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot.
Doch das Beste, was es sendet,
ist das Wissen, daß es endet:
Ist der Ausgang, ist der Tod."

Die Totenfeier selbst: still und geräuschlos, ohne Pomp, wie der Verklärte es gewollt. Kein Gesang, kein Orchester sollte den Heimgang geleiten. So ertönten nur zarte Orgelklänge und ein Hymnus für zwölf Violoncelli, komponiert von Julius Klengel, der dem Toten als Freund nahegestanden. Und als ganz leise von der Orgel herab Richard Wagners Parsifalklänge ertönten, senkte sich der Sarg. Sein Abschied: ein zartes Pianissimo von unendlicher Wehmut, erschütternder Erhabenheit, — so wie es der Meister selbst seinem Orchester häufig entlockt. „Wie aber im überirdischen, kaum vernehmbaren Pianissimo höchste Erschütterung und Wirkung liegen kann, so ergriff die erhabene Einfachheit dieser Feier. Eine Feier nicht im Sinne irgendeiner bestimmten Konfession, sondern im Sinne des Meisters, als Inbegriff höchsten Glücksgefühls, im Bewußtsein, mit Gott als der ewig waltenden Naturkraft eins zu sein, sein Denken und Tun, Wollen und Vollbringen in die ewige Harmonie eingeordnet zu haben, nicht allein zu eigenem innersten Glück, sondern auch zu dem der Mitmenschen. Und so gestaltete sich die schlichte Feier trotz des bescheidenen Ausklanges zu einem gewaltigen „Heri meum — tuum hodie", Gestern war mein; ich habe es zur Förderung des Guten benutzt. Das Heute gehört dir, nütze es besser, verliere keine Stunde. Du bist Herr über das Heute, schaffe, daß das Morgen deinem Ideale gehört, daß jedes Morgen über dem Heute steht, und der Horizont, über dem die Tage der Menschen aufsteigen, immer leuchtender und weiter werde. Warum trauern? Er, der Heimatlose, ist in das Reich seiner Sehnsucht zurückgekehrt, in den Tempel der Polyhymnia, dessen Allerheiligstes uns zu erschließen seine irdische Mission gewesen ist.

Der weiche menschliche Zug des dahingeschiedenen Meisters äußerte sich wohl niemals eindringlicher als in dem Wunsch, durch seine Krankheit oder seinen Tod auch nicht die geringste Störung im Laufe der Dinge eintreten zu lassen. Und so allein läßt sich die sonst unbegreifliche Tatsache erklären, daß sowohl am Vormittag wie auch am Abend des Beerdigungstages das Gewandorchester spielte.

Ein unvergeßlicher Gedächtnisabend im Gewandhaus, in der Geschichte der Gewandhauskonzerte! Seinem Inhalt ward Beethovens Trauermarsch aus der Eroica, in dem Klage mit Resignation kämpft, zum Sinnbild. Wohl ergriffen die Akkorde und Töne der Coriolan-Ouverture, die Schwermut der „Marcia funebre", der seelenvolle Gesang einer Sigrid Onegin, die die vier ernsten Gesänge von Johannes Brahms wohl noch nie mit solcher Innerlichkeit gesungen hat; doch der Gedanke, daß jener Große nicht mehr ist, dessen Büste vor dem Orchesterraum schlicht und einfach aufgestellt war, der über 25 Jahre hindurch von dieser Stätte aus wie ein Priester durch die Offenbarungen aus dem Reiche der Musik uns Trost gespendet hat, wandelte das Gefühl sorglosen Genießens in tiefste Trauer. Schweigen, Grabesstille war die Antwort nach jeder Darbietung. Die künstlerische Tat Wilhelm Furtwänglers verlieh der „Marcia funebre" einen geradezu überirdischen Glanz. Wohl noch nie hat jeder einzelne der Orchestermusiker mit solcher Ergriffenheit und innerlichem Bewegtsein diesen Trauermarsch gespielt, aber auch wohl noch nie trat die Reinheit, Schönheit, der ethische Wert Beethovenscher Kunst so klar zutage, wie in diesem Augenblick. Zwei Große reichten sich die Hände. Und in dieser Vereinigung lag die Erhabenheit, der feierliche Ernst der Stunde, die ihre Teilnehmer unendlich ergriff."*

Wie sehr Leipzig und die Leipziger an Arthur Nikisch hingen, an ihrem Nikisch, auf den sie stolz waren, der ein Ruhmestitel ihrer Stadt war, läßt die große Anzahl von Trauerfeiern erkennen, die der Gewandhausfeier folgten. Unter ihnen verdient als bemerkenswert hervorgehoben zu werden diejenige des Gewandhaus-Orchesters vom 30. Januar im Chorsaale des Neuen Theaters. Der Vorsitzende des Orchestervorstandes, Walter Heinze, gedachte in eindrucksvoller Rede des Künstlers und Menschen Nikisch, dessen Dahinscheiden für das Gewandhaus-Orchester Leipzig um so schmerzlicher und unersetzlicher sei, als es nicht nur seinen großen Führer, sondern auch den zuverlässigen Schützer seiner Tradition und seiner Rechte verloren habe. Beileidskundgebungen haben dem Orchester zugesandt: die Mitgliedergesamtheit der drei städtischen Theater in Leipzig, das zweite Orchester der städtischen Theater in Leipzig, das Philharmonische Orchester in Leipzig; das Konservatorium in Leipzig; die Staatskapelle Dresden,

* Ernst Smigelski im Leipziger Tageblatt.

ZWÖLFTES

GEWANDHAUS-KONZERT

DONNERSTAG, DEN 26. JANUAR 1922.

Dirigent: *Wilhelm Furtwängler* [Berlin].

ZUM GEDÄCHTNIS

AN

DR. ARTHUR NIKISCH

GEBOREN 12. OKTOBER 1855, GESTORBEN 23. JANUAR 1922

KAPELLMEISTER DES GEWANDHAUSES SEIT 1. OKTOBER 1895.

Ouverture zu J. H. von Collins Trauerspiel »Coriolan« (Op. 62) von Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Vier ernste Gesänge von Johannes Brahms (1833—1897), vorgetragen von Frau Kammersängerin *Sigrid Onegin* [München]. Am Klavier: Herr *Günther Ramin*.

Texte umstehend.

Sinfonia eroica (Nr. 3 Es dur Op. 55) von Ludwig van Beethoven.
I. Allegro con brio. II. Marcia funebre: Adagio assai. III. Scherzo: Allegro vivace. IV. Finale: Allegro molto.

Eine Pause findet nicht statt.

das Frankfurter Opernhaus-Orchester, das außerdem einen Kranz an Nikischs Bahre niederlegen ließ; ferner die städtischen Orchester Bochum, Duisburg und das Orchester der Tschechischen Philharmonie in Prag. Erinnerungsfeiern wurden überdies in Dresden, Halle, Bochum, in Wien und an vielen anderen Pflegestätten der Musik veranstaltet. Aber auch das Ausland nahm an der deutschen Trauer um Nikisch teil: in Rom, in Moskau ehrte man in feierlichen Veranstaltungen den verstorbenen Meister. Und in Kristiania gab José Eibenschütz der Gedächtnisfeier des Philharmonischen Orchesters den Charakter besonderer Eindringlichkeit.

Würdig und stimmungsvoll war die Ehrung, die in einem ihrer volkstümlichen Symphoniekonzerte die Berliner Philharmoniker dem verstummten Meister erzeigten. Das Konzert, das am 24. Januar, also einen Tag nach dem Hinscheiden Nikischs stattfand, leitete Prof. Richard Hagel. Der Dirigent ließ die Trauermusik aus der Götterdämmerung auflegen, und als er sich an das Publikum wandte, standen bei dem Namen Nikisch alle Anwesenden auf. Es war ein feierlicher Augenblick, als der Dirigent mit den Worten schloß: „Und so senden wir dem unvergeßlichen großen Künstler durch die Weiheklänge aus der „Götterdämmerung“ unsere letzten Scheidegrüße nach. Er hat das große Geheimnis des Todes erschaut.“

Die große Berliner Gedächtnisfeier, zu der das Sechste Philharmonische Konzert den Rahmen bildete, gipfelte in der Aufführung der Heldensymphonie Beethovens durch Wilhelm Furtwängler, den bedeutenden Künstler, der, wenn nicht der künstlerische Universalerbe Nikischs, so doch derjenige sein wird, der die Nachfolge Nikischs antreten darf, ohne von dem gewaltigen Schatten des großen Toten verdunkelt zu werden. An Nikisch erinnert er in der ungewöhnlich ausdrucksvollen Sprache seiner Hände, insbesondere der linken, die, wie bei Nikisch, die eigentliche Ausdruckshand ist, während die Rechte als ordnende Dirigierhand gebraucht wird. Der Eroica ging voraus das Brahmssche Choralvorspiel „O, Welt, ich muß dich lassen“, vorgetragen von Walter Fischer, die Nänie von Brahms, ausgeführt vom Bruno Kittelschen Chor, und die „Vier ernsten Gesänge“, in denen Julius von Raatz-Brockmann seine bemerkenswerte künstlerische Gestaltungskraft bedeutungsvoll entfalten konnte. Herrliche dichterische Worte, voll feinsten Verstehens für die schöpferische Natur Nikischs, schickte Gerhart Hauptmann dem Programmbuch mit

tiefem Saitenklang als Trauerprolog voran: „Wir trauern um Arthur Nikisch. Musik soll erklingen; aber nicht mehr seine Hand ist es heut, die ihr Maß und Rhythmus vorzeichnen wird. Sie tat mehr diese Hand. Wir sagen besser: sie taten mehr, diese seine Hände, diese zauberkundigen Geschwister. Die Rechte, die den Stab führte, bedeutete den Willen, das Weckende, das Beherrschende. Sie sprach das „fiat!", es werde Licht! — und es ward Licht. Sie schied, ordnete das Chaos, sonderte Wasser, Erde, Himmel, Licht, Finsternis, unendlich viele Grade des Lichtes und der Finsternis. Sie weckte Stürme, ließ sie zu Orkanen anwachsen und gebot ihnen. Da verstummten jäh Luft und Meer. Luft und Meer waren ihr gehorsam. Aber die unvergeßliche Linke des Meisters, was tat sie? Sie weckte nicht, sie beschwichtigte! Sie gebot nicht, sie überredete! Sie eigentlich war es, die musizierte, sie eigentlich machte Musik, sie machte die Schöpfung der Rechten, Himmel, Erde, Licht, Finsternis, Meer und Sturm zur Musik. In ihr lag der orphische Zauber, der allen unvergeßlich ist, die je daran teilnahmen. Mit Arthur Nikisch ist eine Epoche des deutschen Musiklebens dahingegangen. In der Einmaligkeit der Gestalt liegt ihr Köstlichstes, solange sie lebt, liegt das Unwiederbringliche, wenn sie entschwunden ist. Den nach uns Kommenden wird das herrliche Musikphänomen Nikisch weder vorhanden sein, noch vorhanden gewesen sein. Immer wieder, wie seltsam und schmerzlich dieser Gedanke!"

Und sogar der Berliner Kladderadatsch, die bekannte Wochenschrift, deren Feld die politische Satire ist, gedachte Nikischs und widmete seinem Andenken Verse des Dankes:

Der du uns tausendmal emporgerissen
Aus schalem Alltag in des Ewigen Land,
Wie werden wir dich trauervoll vermissen,
Da nun erstarrt ist die lebendige Hand,
Die zaubermächtige, die entschwundene Geister
Beschwörend oft in unsere Mitte rief;
Wie willig folgten sie dem großen Meister,
In dessen Seele ihre Seele schlief!
Nun bist du selbst ins Ewige entschwunden,
Und eine Welt voll Herrlichkeit versank;
O habe Dank für so viel holde Stunden!
Für so viel große Stunden habe Dank!

Bestimmte das Bekenntnis zu Nikisch, dem unwiederbringlich Verlorenen, Bedeutung und Charakter der würdigen Erinnerungsfeier, mit der auch der Verein Hamburgischer

Musikfreunde sein Achtes Philharmonisches Konzert dem Gedächtnis Arthur Nikischs gewidmet hatte, so wies diese selbst unmittelbar auf Nikisch hin mit Schuberts hochvollendeter „Unvollendeter", die zu den schönsten, in dieser ihrer wehmutsvollen Schönheit ergreifendsten Leistungen Nikischs gehört hatte. Diese Symphonie: ist sie nicht ein geradezu ideales Requiem, eine Musik der Klage, des Schmerzes, der Trauer, der Tragik? Aber auch des Trostes und der Verklärung? Noch fühlbarer trat der Charakter der Erinnerungsfeier hervor in dem wahrhaft weihevollen, in seinem Seitensatz, der Melodie der Violinen, zur Höhe Beethovens emporwachsenden Adagio aus der E-dur-Symphonie Bruckners, jenes Meisters und jenes Werkes, für das Nikisch als einer der ersten unter den modernen Dirigenten mit dem werbenden Schwung der befreienden Tat sich eingesetzt hatte. Nun wurde dieser tragische Satz mit seinen Erhabenheiten und seinem Triumph über Schicksal und Tod zum Sterbelied für den großen Künstler und den großen Menschen, dessen Leben erlöschen mußte, noch bevor seine Kraft, seine seelische Glut, seine Begeisterung verbraucht und gebrochen war. Die Leitung der beiden Orchesterwerke war einem ausgezeichneten Dirigenten, Werner Wolff, anvertraut worden, ihm, mit dessen Familie, mit dessen Vater und Mutter, Arthur Nikisch seit länger als 25 Jahren auf das innigste befreundet gewesen; ihm, als persönlichem Schüler Nikischs, der während seiner Studienzeit in der Leipziger Dirigentenschule sich der Meisterunterweisung Nikischs zu erfreuen gehabt hatte. Werner Wolff verdiente diese besondere Auszeichnung vollauf: Ruhe, Sammlung und Würde zeichneten seine Leistung aus. Vor der Symphonie spielte Alfred Sittard — den Nikisch wenige Wochen vorher den „König der Orgelspieler" genannt hatte, — zwei Orgelstücke von Brahms: ein Choralspiel („O Traurigkeit") und die interessante As-moll-Fuge, die als ausnahmsweise Beantwortung des Themas seine symmetrische Umkehrung bringt. Alfred Sittard gab dem geistvollen Stück eine sublime Färbung durch eine besonders geheimnisvolle, wie in die Ewigkeit hintastende thematische Mittelstimme. Und um den Ernst und die Erhabenheit dieser Feier auch in Worte zu fassen, sang, wie vorher in der Trauerfeier des Gewandhauses, Sigrid Onegin (von Michaell Raucheisen charaktervoll begleitet) die Vier ernsten Gesänge von Brahms: Gedanken über Leben und Tod, über Schicksal und Erlösung durch die Liebe. Sie sang ergreifend und erhebend.

49.

Erinnerungen an ihn, den Künstler, den Menschen, den Freund, leben in vielen Menschen. Sie werden, gesammelt an den Tag emporgehoben, das Bild und das Andenken dieses Großen auch dem neuen Geschlecht überliefern, das des Erlebnisses seiner Kunst noch nicht teilhaft sein konnte. Als einen Anfang zu diesem Erinnerungswerk möge man die schlichten Zeilen betrachten, in denen Paula Hegner, die Pianistin, an deren zwingend ursprünglicher Begabung Nikisch herzlichsten Anteil nahm, von Nikisch, seiner Güte, Hilfsbereitschaft, Selbstlosigkeit, von Nikisch, dem guten Menschen, erzählt. Mit feinnerviger Hand und liebevoll zeichnet sie das Bild Nikischs: „Meine Schwester und ich waren damals als Mädels von 10 und 11 Jahren aus Wien nach Leipzig gekommen, um in der berühmten Musikstadt weiter ausgebildet zu werden. Am Morgen nach einer Tristan-Aufführung, mit der uns Nikisch in helle Begeisterung versetzt hatte, faßten wir den kühnen Entschluß, ihn am Ausgange des Gewandhauses nach beendeter Hauptprobe anzusprechen, um ihm für den herrlichen Genuß zu danken. Er kam, stieg aber leider gleich in eine Droschke, so daß uns nichts übrig blieb, als ihm durch Abziehen unserer Matrosenmützen und tiefe Verbeugungen eine kindliche Huldigung darzubringen. Dadurch auf uns aufmerksam gemacht, ließ er die Droschke halten und winkte uns zu sich heran. Er war nicht wenig erstaunt über die Veranlassung unserer Begeisterung und meinte väterlich, daß wir Kinder doch eher ins Bett, als in die Tristan-Aufführung gehörten. Da er aber offenbar schon von uns gehört und zudem stest ein besonderes Interesse für früh entwickelte musikalische Talente hatte, forderte er mich auf, ihm einmal vorzuspielen. Das geschah denn auch bald darauf. Es war in seiner Wohnung am Thomasring. Nachdem ich ihm ein ganzes Klavierabend-Programm vorgespielt hatte: Bach, Beethoven, Chopin usw., wollte er offenbar prüfen, ob ich auch vom Blatt spielen könnte. Er legte mir also eine moderne russische vierhändige Komposition vor, die ich unmöglich kennen konnte, und die er selbst mit mir spielte. Er muß wohl ganz zufrieden gewesen sein, denn von diesem Tage an ging ich bei Nikischs ein und aus und wurde von ihm und seiner Frau mit einer Liebe und Fürsorge behandelt, wie man sie sonst nur dem eigenen Kinde erweist. Als mein Vater früh starb, nahmen sie mich — um mir die Fortsetzung meines Studiums in Leipzig

zu ermöglichen — ganz in ihr Haus. Man kann sich vorstellen, was es für eine angehende Musikerin bedeutet, unter den Augen eines Nikisch aufzuwachsen, wie glücklich und voll von Anregungen diese Jahre für mich gewesen sind! Oft saß er im Nebenzimmer, wenn ich übte; nicht selten rief er mich zu sich oder kam selbst ans Klavier, um mich mit gutem Rat oder durch eigenes Vorspielen zu fördern. Ich glaube, die Welt weiß gar nicht, welch vollendeter Pianist Nikisch war, wie er die schwierigsten Stücke mit vollendeter Leichtigkeit vom Blatt spielte, und wie unvergleichlich der Zauber seines Anschlags war. Dabei lehnte er jedes Lob über sein Klavierspiel mit jener rührenden Bescheidenheit ab, die ihm in allem eigen war. Unermüdlich war Nikisch bemüht, mir in meiner musikalischen Ausbildung behilflich zu sein: in jede Probe, jedes Konzert wurde ich mitgenommen; an den Arbeiten der Dirigentenklasse im Konservatorium durfte ich teilnehmen, Klavierauszüge und Partituren gab er mir in die Hand und ließ es sich von mir jungem Ding gefallen, daß ich meine Meinung über alle musikalischen Dinge — selbst über sein Dirigieren — offen auszusprechen mich erkühnte. Es war die Zeit, als er auch die Direktion des Stadttheaters übernahm; keine Aufführung ging vorüber, in der ich ihm nicht in der Direktionsloge gegenübersaß. Wenn dann in den „Meistersingern“ die Worte kamen, mit denen er mir jeden Abend gute Nacht wünschte: „Verschlaf die Dummheit, sei morgen gescheit“, pflegte er regelmäßig zu mir hinaufzunicken. Unmöglich, alles zu berichten, was mir in so vielen Jahren bis zu seinem letzten Tage Nikisch Liebes und Gutes erwiesen hat. Er war mir ein wahrer Vater, wie ich ihn auch „Vaterl“ nennen durfte. Ich wurde mit auf Reisen genommen und war mehrere Jahre nacheinander sein Gast in seiner Villa in Ostende. Nur Wenige werden es wie ich erfahren haben, wie innig und zärtlich das Familienleben im Hause Nikisch war.

Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, daß Nikisch es mit dem lebhaftesten Interesse verfolgte, als ich als Pianistin an die Öffentlichkeit trat. Er hat mir geholfen, wo er konnte (wie oft hat er mir das Reisegeld für Konzertreisen geliehen oder geschenkt!), und die unvergeßlichsten künstlerischen Erinnerungen verknüpfen sich für mich mit den Abenden, an denen ich im Gewandhaus und anderswo unter seiner Leitung spielen durfte.

Im Winter 1911/12 unternahm ich mit Elena Gerhardt eine ausgedehnte Kunstfahrt in Amerika und war Zeuge von den

Triumphen in Neuyork, Boston und in anderen Städten, die Nikisch dort im Frühjahr 1912 gefeiert. Dabei bedurfte er seiner ganzen außerordentlichen Energie, um seine Verpflichtungen überhaupt durchführen zu können. Er war krank in Amerika angekommen, mußte während der ganzen Reise im Eisenbahnzuge wohnen und schlafen und hat unter den erschwerendsten Umständen, mit Fieber und Schüttelfrost, dirigiert.

In allen folgenden Jahren, auch als ich heiratete und nicht mehr in demselben Maße wie früher pianistisch tätig war, bewahrte mir Nikisch seine väterliche Neigung und Freundschaft. Mit ganz besonderer Wehmut erfüllt es mich, daß ich es war, die in dem letzten Konzert, das Nikisch überhaupt dirigierte, unter seiner Leitung gespielt hat. Es war ein Konzert für das Arbeiterbildungsinstitut in Leipzig im Gewandhaus am 10. Januar 1922. Ich spielte das Klavierkonzert Schumanns. Nikisch klagte schon vorher sehr über Brustschmerzen und kam mir mit den Worten entgegen: „Wenn du wüßtest, wie elend ich mich fühle . . ., fast hätte ich abgesagt". Aber davon merkte man nichts: mit demselben Schwung und derselben Begeisterung, wie immer, dirigierte er als letztes Stück das Meistersingervorspiel. Er dachte nicht daran, sich zu schonen. Für den nächsten Tag hatte er bereits eine Probe für die Alpensymphonie angesetzt. Dieser war der Tag, an dem er sich legen sollte, um nicht wieder aufzustehen..... Was ich ihm als Künstler und als Mensch zu danken habe, läßt sich nicht in Worte fassen. Man muß ihm so nahe, wie es mir vergönnt war, gestanden haben, um die ganze Größe und den ganzen Zauber dieser Künstlernatur zu begreifen . . ."

*

Nikischs wunderbares Ohr: Überall, wo immer Nikisch orchestrale Studierarbeit verrichtete, bei den Orchestermusikern, bei Virtuosen und Schaffenden, erregte die Vollkommenheit seines musikalischen Gehörsinns Staunen und Bewunderung. Er besaß, wie Beethoven einmal von sich sagte, dem verlorenen Gut nachtrauernd, diesen Sinn in höchster Vollendung. Und wie dieses zur letzten Verfeinerung erzogene schöpferische Organ stand ihm, als Einzelterritorium eines reichdotierten Hirns, ein nicht minder bewunderungswürdiges Gedächtnis mit unbedingter Willigkeit und Treue in jedem Augenblick zur Verfügung: es beherrschte die gesamte musikalische Literatur von zwei Jahrhunderten, beherrschte den

ganzen Umfang der symphonischen und der dramatischen Musik. Als Beitrag zur physiologischen Psychologie des musikalischen Genies verdient festgehalten zu werden, was Arthur Nikisch über die Art seines Gedächtnisses gelegentlich äußerte. Diese seine Mitteilungen stellten die Tatsache fest, daß er jede Partiturseite durch die Zuleitungsbahnen des Auges gleichsam in seinem Gehirn zu „photographieren" pflegte. Das so gewonnene und mit einem intensiven Willensakt seinem Gedächtnis ein für allemal einverleibte, haarscharf genaue Gesichtsbild charakterisiert die Natur seines Gedächtnisses als „visuell". Es liegt durchaus auf der Linie dieses visuellen Musikgedächtnisses, daß Nikisch, wenn er ein Orchesterstück aufführte, ohne des Schriftwerks sich zu bedienen, in seiner ideellen, unsichtbaren Partitur las, ihre Seiten in Gedanken umwendete, daß er, um die Ruhe dieses geistigen Photogramms nicht durch ein verändertes Gesichtsbild zu stören, immer die gleichen Partituren vor sich zu haben gewohnt war. In diesem freien Wiederschaffen eines musikalischen Werkes, unabhängig von der Vorlage einer Partitur, stand ihm natürlich auch das benachbarte „akustische" Gedächtnis hilfreich zur Seite, wie jedem Musiker. Übrigens vermied Arthur Nikisch den Schein und die „Eitelkeit des Auswendigdirigierens". Seine Partitur lag immer vor ihm auf dem Pult. Aber wie selten benutzte er sie! Wohl griff seine Linke dann und wann einmal lässig in ihre Blätter, schlug sie büschelweise um, ließ sie wieder ruhen, gleichsam als wolle er ihr, der zum Leben Erwachten, das Gefühl der Vernachlässigung ersparen: er bedurfte ihrer nicht; aber sie: sie bedurfte seiner, seines Geistes, seines Odems, seiner Liebe. Und er wollte nicht um seines Gedächtnisses willen bewundert werden.

50.

Das Lied ist aus, das Saitenspiel verklungen. Uns Nachlebenden bleibt die Wehmut, die Erinnerung, die hier zur Pflicht wird, das Große uns lebendig zu erhalten. Die Pflicht: nicht zu vergessen. Als Hans von Bülow von uns gegangen war, mahnte die gleiche Pflicht. Auch Bülows Werk mußte mit ihm vergehen. Von diesem Schaffen blieb nichts Greifbares menschlicher Besitz. Sein Wirken war in die Tiefe und in die Weite gedrungen und lebte dort weiter, eine unwägbare, unfaßbare Kraft. Aber dieser literarisch regsame und bewegliche Geist hatte einen Niederschlag seines Wesens in zahlreichen Briefen und Aufsätzen zurückgelassen, die seiner Per-

sönlichkeit über das Grab hinaus Dauer geben. Dieses Erbe fehlt bei Arthur Nikisch. Er war kein Briefschreiber, wie es Hans von Bülow gewesen, der im Briefschreiben schwelgt. Er begnügt sich in seinen Briefen zumeist mit kurzen Mitteilungen, schrieb Postkarten und hob sich alles, was er zu sagen und zu erzählen hatte — von Kunstwerken und Menschen, von Reisen, Völkern, Städten und Ereignissen —, für den mündlichen Verkehr auf. Wie anziehend konnte er da plaudern, wie liebenswürdig spielte sein Humor, wie gemessen sprach er von ernsten Dingen! Aber niemand zeichnete auf, was nicht bestimmt war, festgehalten zu werden, und so verwehte alles das, was uns der Mensch und der Künstler an Urkundlichem über sich selbst zu geben hatte...

*

So lebte und so starb Arthur Nikisch; so war er unser, vier Jahrzehnte lang, in der unerschöpflichen Fülle seiner Begabung, seines Schaffens. Die Menschen, die ihn erlebt und geliebt haben, selbst die, die ihn nur aus der Entfernung gekannt, den magnetischen Kreis dieser Persönlichkeit nur streiften, insonderheit die ungezählten Tausende, die je von der Tiefe sich getragen fühlten, welche er aller Musik zu geben wußte: ihnen allen wird sein Bild nicht verblassen, die Erinnerung an ihn nicht verwehen. Und den anderen, dem kommenden Geschlecht der Zukunft, wird sein Name, historisch geworden, aus weiter Vergangenheit an das Ohr schlagen wie eine schöne orphische Legende.

*

ARTHUR NIKISCH
DER DIRIGENT

VON
HEINRICH CHEVALLEY

„Ich kenne keinen bodenlosern Streit als über das Instrument, das bey Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? — Keines, als der Taktirstab! ist mein Bekenntnis . . . Einer muſz es seyn, dessen Willen im Moment unbedingt alles überlassen bleibt, auch wenn dieser Eine weder dem Dienstrange, noch der Geschicklichkeit nach der Erste seyn sollte; und ihm müssen selbst die Granden seines Reichs im Augenblicke blindlings nachfolgen . . . Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester ebensowenig auseinanderkommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers . . . Wer es liebt, die Takte hörbar angeben zu lassen, wer das unausstehliche und unter gesitteten Menschen nie zu duldende laute Takttreten, oder das Klappern mit dem Bogen auf dem Musikpulte, ertragen und dulden mag, der übertrage dem sogenannten Vorgeiger zugleich die Direktion und das Vorgeigen. Wer aber allen diesen Unfug gern verbannt sehen will, stelle einen Mann an die Spitze, welcher, mit keiner Instrumental-Partie beschäftigt, sich ungetheilt der Sorge für das Ganze widmen kann; welcher blos taktire — wohl gemerkt, nie hörbar, durch lautes Hämmern der Niederschläge auf das Pult, sondern immer nur sichtbar.“ Gottfried Weber war es, der diese Worte schrieb, und sie stammen aus dem Jahre 1807. Man sieht aus ihnen, daſz die Stellung, die der Dirigent heute in den Konzert- und Opernaufführungen einnimmt, und die jetzt so völlig unbestritten ist, daſz wir uns das Bild einer groſzen öffentlichen Musikaufführung ohne den Mann mit dem Taktstock gar nicht vorstellen können — man sieht aus ihnen, daſz die Geschichte des modernen Dirigenten kaum viel älter als ein Jahrhundert ist. Denn den endgültigen Sieg des ausschlieſzlich mit dem Taktstock führenden Dirigenten brachte das erste Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts auch noch nicht. So erzählt Hanslick, daſz es in Wien noch im Jahre 1812 Aufsehen erregte, als Mosel bei dem ersten groſzen Wiener Musikfest mit einem Stäbchen taktierte. In

Dresden führte Karl Maria von Weber den Taktstock im Jahre 1817 ein, im gleichen Jahre Spohr in Frankfurt a. M., im Jahre 1835 Mendelssohn in Leipzig. Und Robert Schumann sagte selbst, daß ihn beim ersten Konzert Mendelssohns im Leipziger Gewandhaus der Taktierstab gestört habe; ein Orchester müsse wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen sei. Auch Moritz Hauptmann ist um die gleiche Zeit noch ein heftiger Gegner des Taktstockes; im Jahre 1836 schreibt er seinem Freunde Hauser: „Mir hat von jeher der verfluchte weißbuchne kleine Taktstock Ärgerniss gegeben, und wenn ich das Ding dominieren sehen muß, vergeht mir nun einmal alle Musik, es ist, als wenn die ganze Oper nur da wäre, damit Takt dazu geschlagen werden könne, und nun gar das geflissentliche Markiren der kleinen Nüancen mit diesem verwünschten Hölzchen, es mag notwendig geworden sein — wenn ich aber da an Matrimonio segreto denke, wo der Maestro so hübsch ruhig am Cembalo saß, das Recitativo secco accompagnirte, wo alles wie von selbst ging, da bin ich doch in einer ganz anderen Sphäre, himmelweit von unserer gegenwärtigen, die mir auf die crudeste Weise barbarisch, aller Anmuth, ja aller Würde entkleidet vorkommt." Über diese Zeiten der Geburtswehen, die schließlich den modernen Dirigenten gebaren und ihn gebären mußten als den ganz notwendigen geistigen Deuter einer mehr und mehr der seelischen Vertiefung zueilenden musikalischen Entwicklung kann man in der fleißigen und umfassenden Geschichte des Dirigierens von Georg Schünemann alle Phasen und Episoden in ihrer geschichtlichen Reihenfolge auffinden. Und wenn wir da sehen, daß der moderne Dirigent, dem neben der geistigen Führerschaft zugleich auch die kaum minder bedeutende und wichtige Eigenschaft eines rein musikalischen technischen Helfers zugefallen ist, auf eine nicht gar zu lange Vergangenheit zurückblickt, so erfahren wir andererseits doch auch, daß diese Geschichte nicht erst mit jenem Zeitpunkt beginnt, den ein ziemlich allgemein verbreiteter Irrtum als das Geburtsdatum des modernen Dirigenten zu betrachten pflegt. Dieser Irrtum sieht Richard Wagner, Franz Liszt und Hans von Bülow als die eigentlichen Väter des modernen Dirigententums an. Davon kann gar nicht die Rede sein oder doch nur insofern, als durch diese drei Meister diejenigen Forderungen, die an die nachschöpferische Tätigkeit des Dirigenten schon wesentlich früher gestellt wurden, eine besonders scharfe Formulierung erfahren haben. Aber als große Vorläufer müssen zunächst einmal Anselm Weber und Johann Friedrich Reichardt

genannt werden. Reichardt zumal, der als Orchestererzieher in Berlin Friedrichs des Großen Worte, „er solle die Berliner Kapelle tüchtig exzerzieren," in musikalisch-künstlerischem Geist ausdeutet und befolgt, muß schon unter die Dirigenten mit starken Persönlichkeitswerten gezählt werden. Und weiter geht die Geschichte des Dirigenten: Otto Nicolai reformiert in Wien die Konzertpflege nicht nur in bezug auf den Orchestervortrag, sondern vor allem auch hinsichtlich der Programmanordnung; Louis Spohr folgt in seinen Stellungen in Deutschland und in England ähnlichen Grundsätzen, und vor allem ist es Gasparo Spontini, der als Meilenstein am Entwicklungswege des modernen Dirigententums ragt. „Wenn er im dunkeln, moosgrünen Frack, die Brust mit einer Reihe kleiner Orden geschmückt, in aristokratischer Haltung schnell ins Orchester trat, saßen die Musiker regungslos, alle Bogen über den Saiten, alle Mundstücke an den Lippen."* Seine „energischen, präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Contouren des rechten Armes und seiner die Battuta schwingenden Hand" zeigten „dieselbe gebieterische Haltung der ganzen, wie in Bronze gegossenen Figur". Sein Blick traf bald rechts, bald links einen Musiker, ohne auch nur einen Moment die „majestätische Ruhe des olympischen Hauptes" zu stören. Trotz seiner Kurzsichtigkeit beherrschte er Szene und Orchester mit einem Blick, nicht die kleinste Unregelmäßigkeit konnte ihm entgehen. „Mein linkes Auge ist die erste Violin, mein rechtes zweite Violin", sagte er zu Richard Wagner. Auch derjenigen Dirigentenpersönlichkeit, die, in ausgesprochenem Gegensatz zu Spontini stehend, in kollegialem Mitempfinden mit dem Orchesterkörper durch Bande der Freundschaft und Güte verknüpft war, ist zu gedenken: Felix Mendelssohns, der im Leipziger Gewandhaus Grundlagen schuf, auf denen bis zum heutigen Tage an dieser Kunststätte erfolgreich aufgebaut werden kann.

Für alle diese Dirigenten, deren Zahl sich natürlich durch die Erwähnung höchst verdienstvoller, wenn auch in ihrer Tätigkeit lokal begrenzter Musiker noch erheblich vergrößern ließe, war ausschlaggebend ihre Einstellung zur klassischen Musik und zum Vortrag der geheiligten klassischen Meisterwerke. Eine neue Zeit für das Dirigententum brach an mit dem Erscheinen der großen dramatischen Werke Richard Wagners und mit der durch diese Werke in stärkstem Maße beeinflußten Entwicklung der modernen Musik. Die ganz neuen Forderungen dieses

* Ad. Bernh. Marx: Erinnerungen.

Musikstiles mußten sich auch ein neues geistiges Werkzeug zur Interpretation erzeugen, ein neuer Dirigententyp mußte entstehen, der, ohne die bereits erreichten Entwicklungsphasen des Dirigententums zu verneinen, über sie hinaus die Besonderheiten der neuen Entwicklung feinnervig und hellhörig aufzunehmen und weiterzugeben befähigt war. Die Abhängigkeit des reproduzierenden Künstlers von der Produktionstätigkeit seiner Mitwelt, die sich auf allen Gebieten, vor allem auch auf demjenigen der Virtuosität, feststellen läßt, mußte deutlich zutage treten, und je differenzierter, vieldeutiger und seelisch anspruchsvoller die Tonkunst wurde, desto empfindlicher mußte die innere Organisation des Künstlers werden, der sie als Mittelsperson in ihren letzten Absichten dem ihm unterstehenden Orchester zu erklären und der Zuhörerschaft weiterzugeben hatte. Neben einer ganz selbstverständlichen Objektivität, die in Treue und Pflichtbewußtsein als oberstem Gesetz dem Dienst am Kunstwerk zu folgen hatte, blieb Raum für die Persönlichkeitsentfaltung und für eine Subjektivität, die eine Entfaltung des seelischen Eigenlebens des Dirigenten und eine freiere Entwicklung der Intellekt-, Gefühls- und Temperamentswelten des Auslegenden gestattete. Und von dieser neuen Plattform aus konnte der moderne Dirigent sich nicht nur erfolgreich den Schöpfungen neuzeitlichen Charakters nähern, sondern ebensogut durfte er alle diese Segnungen eines freieren, wenn auch unter allen Umständen an peinliche Gewissenhaftigkeit dem Komponisten gegenüber gebundenen Musizierens auf den Orchestervortrag älterer Werke legen.

*

Zu stolzer Front einen sich die Namen der großen Meister des Taktstockes, die in diesem erweiterten Sinne als moderne Dirigenten der Wagnerschen und nachwagnerschen Epoche anzusprechen sind: Hans von Bülow, Hans Richter, Hermann Levi, Josef Sucher, Felix Mottl, Hermann Zumpe, Gustav Mahler, Karl Muck bezeichnen die Gipfelpunkte eines an Wagner und durch Wagner entscheidungsvoll charakterisierten Dirigententums. In einsamer Größe aber über allen stand mehr als vier Jahrzehnte hindurch in einer von ganz beispiellosen Erfolgen persönlicher und sachlicher Art getragenen Tätigkeit die kunstgeschichtliche Ausnahmeerscheinung und Einmaligkeit Arthur Nikisch. Fast ausschließlich begrenzt auf seine Tätigkeit als Orchesterführer (in dieser Tätigkeit dann allerdings alle erzieherischen Aufgaben nach den verschiedenen Seiten hin



Arthur Nikisch

Verlag Ludwig Möller, Lübeck

restlos erfüllend), geboren und auf Erden wirkend nur, um zu dirigieren, in allen Lebenslagen und unter allem Wandel der Welt in seinem Innern und der Welt um ihn herum völlig unabgelenkt und gleichsam zurückgezogen auf eine stille, selige Insel, verausgabte Arthur Nikisch einen ganz ungeheuren Reichtum an Wärme und Adel des Gefühls, an glühender Musikliebe und Musikbesessenheit, an unbefleckter Empfindungsreinheit und Lauterkeit, an künstlerischem Verantwortlichkeitsbewußtsein, an geläutertem Kunstverständnis und an einer seltenen, bis ins hohe Alter ungebrochen sich erhaltenden Vitalität fast ausschließlich mit dem gleichberechtigten Zwillingspaar seiner Dirigentenhände. Die Wirkung eines jeden Dirigenten hat nach zwei Seiten hin ihre stärksten Ausstrahlungen zu entsenden: nach vorn auf das Orchester, nach rückwärts auf den Kreis der Zuhörer; nur wo beide Wirkungen sich zu einer völligen Einheit zusammenschließen, wird das letzte mögliche Höchstmaß erreicht, das von der Suggestivkraft eines Dirigenten ausgehen kann. Bei Arthur Nikisch war das der Fall, wie bei keinem zweiten. Als habe die Natur sich vorgenommen, einmal in jeder Beziehung das Meisterstück einer Dirigentenerscheinung zu schaffen, stattete sie Arthur Nikisch schon äußerlich mit einer Summe von Eigenschaften aus, die es ihm leichter als anderen machen mußten, die Mitwirkenden wie den Zuhörerkreis in seinen Bann zu ziehen. Gütig beschenkte sie ihn mit einer, wenn auch kleinen, so doch sehr dekorativen und elastischen Figur, mit einem ganz und gar nicht alltäglichen Haupte, mit tiefen, schwärmerischen, versonnenen Augen und vor allem mit dem rechten leichten Dirigierarm und auffallend schönen Dirigierhänden. Äußerlichkeiten sicherlich. Aber Äußerlichkeiten, die um so gewichtiger in die Wagschale fielen, als die Natur sie ihm nicht nur als totes Kapital mitgab, sondern ihn zugleich lehrte, dies Geschenk zu benutzen. Dem Zauber, der von Arthur Nikisch ausging, hat sich auf die Dauer niemand zu entziehen vermocht, und die Wirkung dieses Zaubers war um so größer, als Arthur Nikisch sich seiner am wenigsten selbst bewußt war, geschweige denn absichtlich jemals irgendetwas zur Appretierung seines Wesens getan hätte. Instinkt und Unterbewußtsein, die innerhalb der Künstlerschaft dieses wahrhaft genialen Mannes eine so große Rolle spielten, bestimmten auch sein persönliches Auftreten in der Öffentlichkeit, das, fern von jeder Absichtlichkeit und Aufdringlichkeit, doch so durchaus bezwingend war. Im Grunde seines Wesens von jener stillen, milden Heiterkeit, die begründet lag in der Ausgeglichenheit

und der philosophischen Leidenschaftslosigkeit den Dingen dieser Welt gegenüber, war Nikisch zugleich eingesponnen in einen von Feierlichkeit umgebenen Pflichtenkreis, sobald die Pforte sich öffnete, die ihn den Blicken der Zuhörerschaft freigab. Diese Feierlichkeit war durch und durch echt, sie war der ganz natürliche Ausfluß seines Glaubens an die Heiligkeit der Kunst und an die Mission, die zu erfüllen ihm in diesem Heiligtum zugefallen war. Wohl konnte er im kleinen Kreise im Künstlerzimmer vor dem Konzertbeginn aufgeräumt und lustig, allerdings lieber vergnügt zuhörend als selbst erzählend, sich in Unterhaltung hineinziehen lassen. Aber schon da ging es wie ein Ruck und wie ein energievolles Anspannen durch seinen Körper, wenn der Orchesterdiener ihm den Beginn des Konzertes anzeigte. Aus dem Gesellschafter wurde der Hohepriester. Wer Nikisch in jenen letzten Augenblicken, die dem Konzertbeginn vorangingen, beobachtete, mußte von ihm einen geradezu ergreifenden und rührenden Eindruck gewinnen. Wie er das Orchester durchschritt, um zum Pulte zu gelangen, und wie er für den ihn dann meist aus dem Zuhörerkreis entgegenschallenden Willkommengruß dankte, ohne daß sich auch nur ein Zug seines Gesichtes verändert hätte und fast wie in einem nachtwandlerischen Zustande, das deutete durchaus schon auf ein Leben in einer anderen Welt hin. Nicht minder ergreifend mußte dann auf jedes Orchester jener unsagbar gütige, warme und verklärte, gleichsam das Allerheiligste enthüllende Blick wirken, mit dem er im stummen Gruß und wie mit einer letzten ernsten Mahnung seine Augen in diejenigen der Orchestermitglieder senkte. Und wie um sich selbst endgültig von der Außenwelt abzuschließen, sich ganz in sein weihevolles Amt zurückzuziehen und einen Vorhang fallen zu lassen, schloß er dann wohl auf eine knappe Sekunde beide Augen, zu letzter inbrünstiger Einkehr in sich selbst. Dann hob er den Taktstock. Die in Nikisch angespeicherte Energie übertrug sich in ganz intensiven Ausstrahlungen spannungerzeugend auf den Zuhörerkreis; atemlose Stille herrschte, wenn er ans Pult trat, und so bedurfte er keinerlei weiterer Mittel, wie etwa des Aufklopfens mit dem Taktstock, um Ruhe herbeizuführen. Seine Anwesenheit genügte, um eine bunt zusammengewürfelte Menge in eine einheitlich gestimmte empfangsfreudige und aufnahmebereite gläubige Gemeinde umzuwandeln und eine Atmosphäre der Festlichkeit zu schaffen. Sobald dann Nikisch den Taktstock erhob, trat er selbst aus dem Zustande der Verhaltenheit heraus, und es

gesellte sich zu der bis dahin mehr passiven Art seines Wirkens das starke Aktivum seiner Dirigiergeste. Der ausgesprochene Schönheitssinn, von dem Arthur Nikisch in allen Fragen des Geschmackes und der Kultur, in allen Angelegenheiten seiner Kunst wie des Lebens im allgemeinen beherrscht war, hatte von allem Anfang an sich auch den Äußerlichkeiten seines Dirigierens mitgeteilt: Nikisch dirigierte, man kann das ganz ruhig sagen, nicht nur am besten, sondern zugleich auch am schönsten, ihn dirigieren zu s e h e n, war schon ein ästhetischer Genuß und ein hinreißender Anblick. Dabei war seine Zeichensprache in der ganzen Linienführung nicht nur von einer unvergleichlichen, beherrschten und disziplinierten Schönheit, sondern auch von stärkster Eindringlichkeit und charakteristischer Beredsamkeit. Schönheit und Wahrheit standen in ihr nebeneinander. Und so vielsagend war die stumme Sprache seines Taktstockes, daß man ohne weiteres aus ihr nicht nur den Grundcharakter des vorgetragenen Werkes, sondern auch verfeinerte Einzelstimmungen der Komposition und zugleich die ganz persönliche Ausdeutung, die Nikisch ihnen gegeben wissen wollte, hätte ablesen können.

*

Alle diese Schönheit der Dirigiermechanik Arthur Nikischs, aller Persönlichkeitszauber, der von ihm ausging, wären natürlich nicht imstande gewesen, eine stichhaltige Begründung für die Triumphe, die Nikisch durch vier Jahrzehnte hindurch in der ganzen Welt an seine Tätigkeit heften konnte, und für die Dauerhaftigkeit dieser nur mit den Triumphen Franz Liszts vergleichbaren Erfolge abzugeben. In der Tat liegen denn die künstlerischen Gründe, die Arthur Nikisch eine Welt zu Füßen legten, auf anderem Gebiete und tiefer. Man hat seit langem versucht, für die verschiedenen Dirigententypen die besonderen Unterscheidungsmerkmale ausfindig zu machen; man teilt wohl die Dirigenten in Bläser-Dirigenten und Streicher-Dirigenten, oder in Einstudierer und Improvisatoren, die ich als „Abendschönheiten“ bezeichnen möchte, ein, oder man spricht, Gegensätzlichkeiten betonend, von den Dirigenten, die vom Klavier kommen, und solchen, die aus dem Streicherkörper herausgewachsen sind. Von allen diesen Typen, denen auch noch der rein musikantische oder der überwiegend intellektuelle Dirigent hinzuzuzählen wäre, hatte Nikisch gewisse Eigenschaften, aber keinem dieser Typen gehörte er in der Gesamtheit seines Dirigentenwesens an. Ich sagte oben bereits, er sei eine Einmaligkeit gewesen,

und so war er auch eine Klasse ganz für sich und aus sich heraus, im Grunde ganz vorbildlos und außerhalb der Möglichkeit stehend, nachgeahmt zu werden oder gar eine Schule zu hinterlassen. Seine Dirigiertechnik lebte mit ihm und mußte mit ihm sterben, weil sie, unabhängig von überkommenen Gesetzen und Vorschriften, ganz die Widerspiegelung des eigenen seelischen und musikalischen Erlebens und ganz Ausdruck individueller Regungen war. Zudem war sie durchaus spontan und elementar, losgelöst von jedem Schema und entmaterialisiert, in ihren letzten und feinsten Regungen auch ganz geheimnisvoll. Geheimnisvoll nicht nur für den Beobachter, geheimnisvoll nicht nur für das Orchester, das durch sie bezwungen wurde, sondern auch für ihn selbst. Wie er es machte, darüber konnte er selbst, wenn er aus der seligen Verzückung und dem begeisterten Rausch musikalischer Darstellung auf diese Welt zurückgekehrt war, kaum aufklärende Aufschlüsse geben. Das Dirigieren „überkam“ ihn, wenn man es so ausdrücken darf, und nur im Zusammenhang mit dem Orchester und namentlich mit dem Orchesterklang strömten ihm die künstlerischen Kräfte in den Magierstab. Der Orchesterklang, die feine Witterung für instrumentale Farbenspiele und fließende Farbenmischungen, das war es, was ihm unter allen Umständen die Basis und den sicheren Boden für seine Arbeit gab. Das Orchester war es, das immer wieder in ihm neue Kräfte weckte. Das Orchester war es, das ihm die Klangelemente zutrug, die mit blitzartiger Schnelligkeit sein Geist abwog und seine Hand künstlerisch formte und band. Das wußte er selbst. Auf der Höhe des Ruhmes stehend, in der Vollkraft seiner Jahre, sagte er mir einmal, es gehe noch heute jedesmal wie ein elektrischer Schlag durch ihn, wenn er, auch noch so ermüdet von einer Nachtreise nach einem vorangegangenen schweren Konzert, am nächsten Morgen in einer anderen Stadt mit einem fremden Orchester auch nur eine kleine Haydn-Symphonie zu probieren beginne und zuerst wieder den Orchesterklang vernehme.

Über seine Ziele und Absichten beim Dirigieren hat sich in früheren Jahren Nikisch einmal in Amerika in einem Sinne geäußert, durch den das bestätigt wird, was ich oben über das Unbewußte dieses Dirigierens sagte. Nikisch selbst formulierte das folgendermaßen:

„Technische Ziele verfolge ich überhaupt nicht. Wenn mich einer meiner Kollegen nach einem Konzert fragen würde, wie ich diese oder jene besondere Wirkung hervorgebracht habe, so wäre ich unfähig, ihm darauf zu antworten. Man fragt

mich, wie ich mein Fühlen meinen Musikern mitteile; ich tue es einfach, ohne daß ich es weiß, wie. Wenn ich eine Komposition dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreißt. Ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation. Ich setze mich nicht etwa hin und denke mir im voraus aus, wie ich nun jede Note eines Werkes spielen lassen werde. So wechselt denn meine Interpretation in Einzelheiten fast bei jedem Konzert, in Übereinstimmung mit den Mächten des Gefühls, die in mir besonders stark erregt werden. Aber ich bemerke ausdrücklich: nur in Einzelheiten. Eine Symphonie Beethovens heute in einer bestimmten Weise zu erleben und morgen in einem völlig verschiedenen Stil, das wäre ebenso lächerlich wie unlogisch. Das wäre nur der Trick eines Gauklers und hätte mit Kunst nichts zu tun."

*

„Genie ist Fleiß" — auch Arthur Nikisch hat das Wort wahr gemacht. Sein Fleiß war nicht geringer als sein Genie, und wenn auch der große Erfolg seines wahrhaft glückhaften Wesens sicher zum Teil in seinem Genie begründet lag, so wußte er stets, daß auch Genie verpflichtet, und man würde ihn und sein Wirken sehr falsch einschätzen, wenn man als Quelle seiner Erfolge nur das Glück der ihm in die Wiege gelegten Gnadengeschenke und nur den Besitz eines geheimnisvollen Talismans ansehen wollte. Auch bei ihm taten es das Glück und das Genie allein nicht, und niemals wäre Arthur Nikisch das geworden und geblieben, was er bis an sein Lebensende war, wenn nicht eine ganz seltene und vorbildliche Pflichttreue und ein unermüdlicher Fleiß seine Begleiter gewesen wären. Schon durch diese Eigenschaften wirkte er auf jedes Orchester — auf die Orchester, die er ständig leitete, nicht minder als auf diejenigen, denen er als Gast gegenüberstand. In den sorgfältigen Proben schuf er sich da das willige Instrument, auf das er sich am Abend verlassen und dessen er sich dann ungehemmt bedienen konnte.

Wenn man zwischen imperatorischen, gebietenden und mit napoleonidischer Geste dem Orchester entgegentretenden Dirigenten und solchen, die mehr durch liebevolle Überredung und Überzeugungskraft auf den Instrumentalkörper einwirken wollen, unterscheiden will, so gehörte Arthur Nikisch, wie sein erlauchter Vorgänger am Leipziger Gewandhaus, Felix Mendelssohn, zu der letzteren Gruppe. Selbst aus dem Orchester

herausgewachsen, fand er mühelos und sicher den Ton des Orchestermusikers, und er sprach mit ihm in der Sprache des Orchestermusikers. Das heißt, er langweilte vor allem das Orchester nicht: er ästhetisierte nicht, philosophierte nicht, dozierte nicht, hielt keine langatmigen Vorträge theoretischer Natur, sondern er musizierte, immer gleich in mediam rem eintretend, im Grunde ganz schlicht und sicher ganz allgemeinverständlich. Dabei bediente er sich sehr oft, um bestimmte Färbungen und Nüancierungen zu erzielen, naheliegender bildhafter Vergleiche, in denen er gern an Erlebnisse aus seinem eigenen Dasein anschloß, oder durch die er das Orchester in Vorstellungskreise einführte, in denen jeder Musiker sich ohne weiteres heimisch finden konnte; manch hübsches Scherzwort und manche humoristische Wendung ließ er dann wohl einfließen, wenn er z. B. ein Werk wie die Domestica-Symphonie von Strauß einstudierte und amüsante Hinweise auf das allgemeine Eheleben immer wieder herbeizog, um den charakteristischen Ton etwa für die Sologeige in diesem Werk festzulegen. Für den Orchestervortrag im ganzen waren ihm die von Liszt und Wagner aufgestellten Grundsätze der freien Orchester-Deklamation und der Herausarbeitung des Melos durchaus bestimmend und richtungweisend. Dies Melos sang und schwang still in ihm selbst, und so wie es in ihm sang, ließ er es aus einer ganz freien Phrasierung des Orchesters wieder herausklingen. Das gab seinem Orchestervortrag immer die blühende Lebenswärme und jene bezaubernde, aus den Klammern der Rhythmik völlig befreite Ungebundenheit. Dem solistisch hervortretenden Einzelinstrument darüber hinaus noch ganz besondere Freiheit zu lassen und es dem Instrumentalisten zu ermöglichen, stets der Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des eigenen Ich bewußt zu werden, war dabei immer sein Bestreben. Nein, er war kein Tyrann, kein Diktator, auch kein musikalischer Vizefeldwebel, sondern ein Musiker und ein Künstler; als solcher schätzte er in jedem Orchestermusiker auch den Künstler und versuchte, ihn zu steigern und zu heben. Wie oft hörte ich ihn in Proben mit fremden Orchestern, denen diese Bewegungsfreiheit noch etwas Ungewohntes war, zu diesem oder jenem Bläser etwa in der Ersten Symphonie von Brahms sagen: „Ausgezeichnet, sehr schön, aber blasen Sie doch einmal, als ob wir alle nicht da wären, auch ich nicht, und als ob Sie für sich allein das in Ihrem Zimmer vor sich hinspielten." Gerade dadurch hob er die Mechanisierung und den rhythmischen Starrkrampf völlig auf.



Arthur Nikisch

Ein weiteres Gebiet: Die Eigenart der Dynamik und der Steigerungen Arthur Nikischs, jener Steigerungen, von denen Julius Korngold einmal gesagt hat, auf ihrem Höhepunkt sähe man blutrot vor Augen, oder es sei, als ob plötzlich das Licht im Saal heller leuchte. Von seiner Tätigkeit als Opernkapellmeister her und von der Rücksicht, die er dabei auf die Gesangstimme genommen hatte, — ach, wie gern sangen alle Opernsänger unter Arthur Nikisch, wenn er gelegentlich irgendwo einmal als Gast in späteren Jahren Opernwerke leitete! — hatte Nikisch als Ausgangspunkt seiner Dynamik ein wirkliches Piano angenommen. Dieses Piano war sozusagen die Normaltemperatur seiner Dynamik, die untere Stufe seiner Steigerungen, mit denen er dann ganz naturgemäß einen weiteren Weg zu einem immer noch klangvornehmen Fortissimo zurücklegen konnte, als es möglich und erreichbar ist, wenn ein Dirigent, den Nivellierungsbestrebungen der Orchester nachgebend, als Normalgrenze etwa den Stärkegrad eines Mezzoforte gelten läßt. Ganz naturgemäß ergab sich daraus auch der eben schon erwähnte immer noch edle Klang bei der höchsten Kraftentfaltung: das Nikischsche Fortissimo war, genau betrachtet, nur ein relatives Fortissimo, war immer noch von vollendeter Schönheit und bei allem Glanz niemals hart und rauh. Dabei liebte Nikisch die lang vorbereiteten, ruhig und stetig ansteigenden dynamischen Entwicklungen; er war nicht, wie etwa Richard Strauß, ein Freund der heftigen Vorstöße und der plötzlichen Explosionen. Seinem ganzen Wesen entsprach Ruhe und Beherrschtheit des Aufbaues, wobei es ihm niemals widerfahren konnte, daß er etwa vorzeitig das Orchester an die höchste Grenze der klanglichen Leistungsfähigkeit emporgeführt hätte. Erst der natürliche musikalische Höhepunkt fand auch ihn mit dem Orchester auf dem entsprechenden klanglichen Höhepunkt, immer deckten sich bei ihm das physische und das psychische Zentrum eines Werkes. Treu sich selbst, ganz in sich ruhend und gefestigt, unwandelbar in seiner künstlerischen Grundeinstellung, musizierte Arthur Nikisch mit jedem Orchester, das in seine Hand gelegt wurde, mit den gleichen Zielpunkten. Ich sah ihn an der Spitze der besten und leistungsfähigsten Orchester der Welt, und ich sah ihn, der sich immer finden ließ, wenn irgendein kleiner Kapellmeister einer Kleinstadt sich von einem Gastspiel Nikischs eine Befestigung des eigenen Ansehens in seinem Wirkungskreise versprach, an der Spitze von Orchestern, deren künstlerischer Rang kaum den einer Stadtpfeiferei überstieg. Stets als der gleiche

trat er ans Pult: gütig, ernst, arbeitsfreudig und seiner Verantwortung sich bewußt, stets gewillt und bereit, dem Kunstwerk nach besten Kräften zu dienen; stets ein Gebender, der aus dem Schatz reichster Erfahrungen dem Orchester gab, was zu geben nur irgend in seiner Kraft stand. Das wußten alle Orchester der Welt, und dafür waren ihm alle dankbar. Sie wußten auch, daß, so hoch der Künstler Nikisch stand, der Mensch Arthur Nikisch ihnen naheblieb und sich mit ihnen verbunden fühlte. Das persönliche Schicksal jedes einzelnen Orchestermitgliedes wie das künstlerische Wohl und Gedeihen der Orchesterkorporationen und des Standes der Orchestermusiker überhaupt lag ihm am Herzen, und noch in seinen letzten Lebensjahren hatte er Gelegenheit, für sein Gewandhaus-Orchester mit einem den Stand ehrenden Schreiben an den Rat der Stadt Leipzig einzutreten, das an dieser Stelle nicht fehlen darf. Es lautet:

An den hohen Rat der Stadt Leipzig.

Die Übernahme der Mitglieder des Städtischen Orchesters in den Status der städtischen Beamten birgt Vorteile, aber auch Nachteile in sich. Wer, wie ich, eifersüchtig darüber wacht, daß der künstlerische Wert und Bestand unseres Orchesters nicht nur erhalten, sondern, wenn irgend möglich, noch gefördert wird, muß sorgsam prüfen, ob das neue Verhältnis keine Gefahren zur Folge haben könnte. Eine solche Gefahr erblicke ich aber in der Festlegung der Orchestermitglieder in eine zu niedrig gegriffene Rangklasse, wie dies aus Anlaß der Besoldungsordnung geschehen ist! Die soziale Stellung des deutschen Orchestermusikers im Vergleich mit seiner künstlerischen Leistung, seiner beruflichen Verantwortlichkeit und seiner allgemeinen sowie fachlichen Vorbildung ist von je eine durchaus nicht entsprechende, in vielen Fällen sogar unwürdige gewesen. Die kulturelle Höhe, die unser zeitgenössisches Musizieren erklommen hat, fordert geistig, menschlich und fachlich gleich hochstehendes Musikermaterial. Es kann ohne Zögern behauptet werden, daß in einem erstrangigen Orchesterkörper ein jedes Mitglied die Bezeichnung „Künstler" verdient. Dieses Gefühl der Künstlerschaft im deutschen Orchestermusiker zu stärken, muß mit allen erreichbaren Mitteln angestrebt werden. Das ist aber nur zu ermöglichen durch eine durchgreifende Besserung der sozialen Stellung, und es genügt nicht, daß die Gehaltsskala nach oben rückt, der Musiker durch erhöhte Bezüge von materieller Not befreit wird. Er muß auch moralisch dadurch gehoben werden, daß er seinem Range nach innerhalb der kommunalen Stufenleiter in die Sphäre gerückt wird, in die er seinem Können, seiner

Lpz., 7. I. 21 (1922.)

Sehr geehrter Herr Heinze!

Empfangen Sie meinen wärmsten Dank für Ihre, mir im Namen des Orchesters dargebrachten freundlichen Glückwünsche. Auch ich sende Ihnen und dem ganzen Orchester meine herzlichsten Wünsche für ein glückliches neues Jahr. Möge uns auch fernerhin ein gedeihliches künstlerisches Zusammenwirken beschieden sein! —

Mit herzlichen Grüßen

Ihr aufrichtiger

Arthur Nikisch

Arthur Nikischs letzte Zuschrift an den Vorstand des Leipziger Gewandhaus-Orchesters

Leipzig 11. I. 22

Lieber Freund! Was sagen Sie zu Mitja's Pech? Der arme Kerl liegt mit 39 Gr. Fieber darnieder, kann natürlich auch am nächsten Donnerstag nicht im Gewandhaus spielen. Sein Auftreten ist nun auf den 2. Febr. verschoben. Auch mich hat's ordentlich gepackt, kann morgen Gewandhaus nicht dirigieren (seit 26 Jahren zum erstenmal!). —

Viele Grüsse von allen

Ihr

Arthur Nikisch

Aus Arthur Nikischs letzten Tagen

(Die letzte von Nikisch geschriebene Karte)

Vorbildung und seiner beruflichen Verantwortlichkeit nach gehört. Durch die mit dem 1. Oktober eingetretene Verringerung der Zahl der Mitglieder des Städtischen Orchesters wird die Leistungsfähigkeit jedes Einzelnen auf harte Proben gestellt und seine künstlerische Kraft bis zur äußersten Grenze ausgenutzt. — Aus der Unmöglichkeit für die Orchestermitglieder, in eine höhere Rangklasse aufrücken zu können, ergibt sich notwendigerweise das Unterbinden eines höheren Strebens, eine Einengung des Ehrgeizes; und gerade dieses moralische Moment ist für einen Künstler wichtiger als für einen Beamten. Was einem Beamten ohne weiteres zugestanden wird, bleibt dem Künstler verwehrt — und das wird allgemein als eine krasse Ungerechtigkeit empfunden! — Auf die verwaltungs-technische praktische Seite dieser Frage kann ich nicht näher eingehen. Aber auf eine Tatsache möchte ich mir zur Beurteilung der Sachlage gestatten, eindringlichst hinzuweisen. Der Beamte kann, wenn er sein Pensum im Büro erledigt hat, jede ihm übrig bleibende Viertelstunde seiner Erholung, seinem Vergnügen widmen. Nicht so der Künstler! Ist er mit seinem anstrengenden, die Nerven noch ganz anders angreifenden Orchesterdienst fertig, und hat er die für seinen Lebensunterhalt unerläßlichen Unterrichtsstunden gegeben, so ist er noch lange nicht in der glücklichen Lage, an sein Vergnügen und an seine Erholung zu denken. Dann fängt seine Arbeit erst recht an! Denn selbst wenn er nur darauf bedacht ist, sich auf gleicher künstlerischer Leistungsfähigkeit zu erhalten, muß er jede freie Minute dazu verwenden, auf seinem Instrument zu üben, geschweige denn, wenn er (und bei den meisten trifft das zu!) das Streben hat, sich in seiner Kunst immer mehr zu vervollkommnen. Der große Unterschied springt in die Augen!

Deshalb bitte ich den hohen Rat noch in letzter Stunde, die Sachlage noch einmal mit Wohlwollen zu prüfen und den Orchestermitgliedern das Aufrücken in eine höhere Rangklasse zu ermöglichen.

Leipzig, 30. Oktober 1920.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
ergebenst
Dr. Arthur Nikisch.

* * *

Die Zeit, in die Arthur Nikischs Wirken gefallen ist, war einem Künstler seiner Art günstig: sie stellte große und dankbare Aufgaben, und Arthur Nikisch hatte wohl das Glück, im richtigen Augenblick auf den Schauplatz treten zu können. Die

Kämpfe um die jungdeutsche Musik waren im wesentlichen abgeschlossen, die Tore, durch die ein neuer Geist einziehen konnte, waren bereits aufgestoßen. Das traf sich gut so; denn Arthur Nikisch war seiner stillen Art nach keine Kämpfernatur. Und wenn andere die Polemik wie das tägliche Brot nötig haben und Reibungsflächen und Widerstände sich als Lebensnotwendigkeiten erst schaffen, wenn sie nicht von selbst sich ihnen bieten, so brauchte Nikisch eine Atmosphäre der Ruhe, um künstlerisch wirken zu können. Damit soll nicht gesagt sein, daß es ihm an Initiative, an aufrechtem Mannesmut und an dem Willen zum Bekennertum gefehlt habe. Aber für Einseitigkeit der Betrachtung hatte er, der universalste Dirigent seiner Zeit, hatte er, der niemals die Scheuklappen des Parteimannes anlegen konnte, gar kein Organ. Für ihn gab es nur gute oder nichtgute Musik, und alle gute Musik, mochte sie alt oder neu, klassisch oder modern sein, umfaßte er mit der gleichen Inbrünstigkeit, mit der gleichen Sicherheit in der Erkennung ihrer wesentlichen Stilmerkmale. Aber er hatte natürlich auch seine besonderen Lieblinge. Es gab eine Art Musik, die ihn in seinem Innern lichterloh brennen ließ, es gab eine Musik, die die feinsten Saiten seiner Seele in Schwingungen versetzte, es gab eine Musik, die ihm wie ein Evangelium erschien, das zu künden und zu verbreiten ihm vom Schicksal als heilige Mission anvertraut war. Das war die Musik Franz Liszts, das war die Musik Richard Wagners, das war die Musik von Johannes Brahms, die er wie kein Zweiter volkstümlich zu machen verstanden hat, und die nach dem Durchgang durch das Medium seines romantischen Naturells und nach der Verschmelzung mit den besten Elementen seiner Seele in einer wahrhaft köstlichen Legierung vor uns erstand. Und vor allem galt seine Liebe Anton Bruckner. Für alle Zeiten bleibt der Name Arthur Nikisch mit der Geschichte der Brucknerschen Symphonik unlösbar verbunden. Wenn er von Bruckner sprach, leuchteten seine Augen in einem ganz unirdischen und übernatürlichen Glanz. Wenn er Bruckner dirigierte, konnte er, wie er selbst sagte, oft noch so zu Tränen gerührt werden, daß die Partiturseiten vor seinen Blicken verschwammen, und fast scherzend fügte er dann hinzu: „Es war doch sehr gut, daß ich es auswendig konnte, sonst hätte ich nicht weiter dirigieren können." Die Feierlichkeit Bruckners und die Feierlichkeit Nikischs verschmolzen in der Tat denn auch in einem Brucknerschen Adagio zu einem Zweiklang von ganz unerhörter Festlichkeit und Erhabenheit, und wenn je Musik Gottesdienst

Photographie aus Arthur Nikischs letzten Wochen

werden kann, dann war es bei Bruckner-Aufführungen unter Arthur Nikisch. Es ist bekannt, daß die innige und gläubige Verehrung, die Nikisch für Bruckner empfand, und die sich nicht nur auf den Stolz der Brucknerschen Thematik erstreckte, sondern auch die Notwendigkeit der vielgeschmähten Brucknerschen Formalistik in allen ihren Eigenheiten klar erkannte, — daß dieser Glaube an Bruckner Arthur Nikisch nicht gehindert hat, innerhalb der Brucknerschen Symphonien gelegentlich Kürzungen anzubringen. Über diese Kürzungen in der Romantischen Symphonie Bruckners hat Nikisch noch in einer der letzten Proben, die er mit dem Berliner Philharmonischen Orchester abhielt (Ende November 1921 nach seiner Rückkehr aus Buenos Aires), dem Orchester gegenüber und vor Zeugen die gewichtige Erklärung abgegeben, daß diese Auslassungen kein Sakrileg und kein Eingriff in die geheiligten Rechte des Komponisten seien, daß vielmehr er selbst sie mit Bruckner durchgesprochen und festgelegt habe, und daß sie durchaus als authentische Willenskundgebungen des Meisters selbst zu gelten haben.

* * *

Er starb — plötzlich aus seinem Wirkungskreise abberufen, plötzlich seiner Tätigkeit und der Verwirklichung großer Pläne entrissen. Das Schicksal, das diesen wahrhaft glücklichen Menschen ein langes, gesegnetes Leben hindurch mit gütiger Hand führte und beschützte, meinte es auch gut mit ihm, als seines Lebens Uhr ablief. Es ersparte ihm jeden leisesten Gedanken an einen Niederstieg, es ersparte ihm die Wehmut des Abschiednehmens. Auf der Höhe seines Ruhmes und was für ihn, den ganz klaren, immer an Selbstkritik gewöhnten Mann noch wichtiger war: auf der Höhe ungebrochener und sich immer wieder verjüngender Leistungsfähigkeit nahm es ihn von dieser Erde weg. Er fühlte sich nicht ganz wohl, als er am 9. Januar in Berlin das Philharmonische Konzert dirigierte, er hatte vorher über Brustschmerzen geklagt und klagte auch nach dem Konzert am Abend, den er wie gewöhnlich in einem Kreise engerer Freunde verbrachte, über Wiederholungen krampfartiger Anfälle in der Brust. Aber das hinderte ihn nicht, in der Frühe des nächsten Morgens nach Leipzig zu fahren und dort am Abend wieder ein großes Orchesterkonzert zu leiten. Die Orchestermusiker erzählten, daß sie erschreckt gewesen seien, als Nikisch zu diesem Konzert erschien, aber im Verlauf des Abends habe sein Aussehen sich erheblich gebessert,

er habe mit einer Frische und Begeisterung dirigiert wie nur je zuvor, und die Berührung mit der Musik scheine ihm den Sieg über den lauernden Tod noch einmal gegeben zu haben. Eines seiner Lieblingsstücke, das von ihm so unerhört festlich und bedeutend aufgefaßte und gestaltete Meistersinger-Vorspiel, ist das letzte Stück gewesen, in dem seine Hand segnend über dem von ihm so sehr geliebten Gewandhaus-Orchester gelegen hat; es ist das letzte Stück gewesen, mit dem er seine sieggewohnten Künstler auf die Bahn des Triumphes geführt hat. Im Zeichen desjenigen Meisters, der frühzeitig schicksal- und richtungbestimmend in sein Leben eintrat, im Zeichen Richard Wagners, senkte er, wie einst Felix Mottl, zum letzten Male den Taktstab. Aber die Spur seiner Erdentage wird nicht vergehen, sein Name lebt weiter in der Erinnerung aller derer, die ihn erleben durften, er lebt weiter in der Geschichte der deutschen Orchestermusik, der Name

Arthur Nikisch.



DIE GEWANDHAUSKONZERTE UNTER ARTHUR NIKISCH

(1895—1922)

VON

STANISLAW STRAŽNICKY

Im September 1895 trat Nikisch das Erbe Reineckes als musikalischer Leiter der Gewandhauskonzerte an. Sein brennender Ehrgeiz war, wie er in der Ansprache anläßlich seines 25jährigen Jubiläums als Gewandhaus-Kapellmeister ausführte, gestillt. „Das, was ich an jenem Abend, an dem ich in dem alten traulichen Hause in der Universitätsstraße einem Gewandhauskonzerte beiwohnte, mir wünschte, war erreicht.“ Damit ging ein Zeitabschnitt in der Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Ende: der Zeitabschnitt der ausgeprägt klassisch-romantischen Richtung, an der Reinecke — getreu den künstlerischen Traditionen, in denen er aufgewachsen war und in denen sein gesamtes Wirken und Schaffen wurzelte — während seiner 35jährigen Tätigkeit als Kapellmeister des Gewandhauses festhielt, sich aus innerer Überzeugung der neudeutschen Schule und ihren Bestrebungen verschließend. Die Ereignisse gingen jedoch an ihm vorbei, und die Zeit forderte ihr Recht. Die Richtung Berlioz-Liszt-Wagner hatte sich siegreich Bahn gebrochen und war in Konzertsaal und Theater eingezogen. Der Umschwung hat sich nicht nur auf dem Gebiete der produzierenden, sondern auch auf dem der reproduzierenden Kunst vollzogen. Der Typus des modernen Dirigenten war entstanden. Bereits im Jahre 1882 erweckte Bülow, der mit seiner Meininger Kapelle im Triumph alle größeren Städte Deutschlands durchzog, mit drei im Saale des alten Gewandhauses am 20. Januar, 13. und 14. März gegebenen symphonischen Konzerten durch das Neue seines Dirigierens und durch den „in gleicher Weise nie gehörten Vortrag“ Staunen und Begeisterung und hinterließ den nachhaltigsten Eindruck. Aber auch andere Faktoren wirkten in der alten Pleißestadt im Sinne des Fortschritts und machten Propaganda für die neue Kunst, so u. a. der 1885 gegründete Liszt-Verein, ein Teil der Presse und der musikalischen Zeitschriften mit mehr oder weniger ausgesprochen fortschrittlicher Tendenz, wie das „Musikalische Wochenblatt“ und die „Neue Zeitschrift für Musik“.

Und nun zog mit Nikisch auch im Gewandhause der neue Geist ein. Er, dem der Ruf eines glänzenden Dirigenten mit hervorragenden Qualitäten vorausging und der sich bereits in den achtziger Jahren, noch während seiner Leipziger Theaterkapellmeister-Tätigkeit, um Liszt und Bruckner verdient machte, war berufen, der neuen Zeit und ihren Forderungen hier Rechnung zu tragen. Mit großen Hoffnungen begrüßte man seinen Antritt, und das erste Gewandhauskonzert unter seiner Leitung am 10. Oktober 1895 stand im Zeichen eines Ereignisses. „Unter feurigen Huldigungen einer in dichten Scharen herbeigeströmten, erwartungsvollen Hörerschaft begann er sein erstes Konzert als nunmehr ständiger künstlerischer Leiter des Gewandhauses", berichtet die „Neue Zeitschrift für Musik". Und das „Musikalische Wochenblatt" stellt einen doppelten Fortschritt gegen früher fest. Äußerlich „in der Reinheit der Stimmung, in welcher die Instrumente gleich zu Beginn des Konzerts ertönten. Durch veränderte Aufstellung einiger Instrumentengruppen wurde wesentliche Verbesserung bzw. innigere Verschmelzung der ganzen Klangmasse erzielt und im speziellen durch Anschaffung neuer Messingblasinstrumente bester Qualität eine Veredlung des Klangcharakters dieser ganzen Bläsergruppen gewonnen". „Mit diesen äußerlichen Vorzügen" — fährt das Blatt fort — „verband sich eine so kongeniale Auffassung und technische Ausgefeiltheit im Dynamischen und Rhythmischen, daß man, wie die Ouverture — (König Manfred, von Reinecke) — so auch die beiden Symphonien — (Schuberts Unvollendete und Beethovens Fünfte) — in gleicher Vollendung hier erlebt zu haben sich nicht erinnern konnte und namentlich beim Genuß der Schubertschen und Beethovenschen Musik aus dem Entzücken und der Ergriffenheit nicht herauskam... Dem Orchester hörte man es an, daß es mit Begeisterung sondergleichen seinem alten neuen Freunde folgte..." Auch Nikischs so oft gerühmte unübertroffene Begleitkunst fand gleich in diesem ersten Konzert ihre volle Würdigung. „Selten wird Herr Burmester in dem Spohrschen E-moll-Konzert und dem Bachschen Air so subtil vom Orchester begleitet worden sein, wie hier..." (Musikalisches Wochenblatt.)

In dem Gewandhaus-Orchester, in dem Gewandhaus-Chor und in den allwinterlich aufgeführten 22 Konzerten nebst ebenso vielen öffentlichen Hauptproben fand Nikisch ein reiches Feld der Betätigung. Mit Liebe und Begeisterung widmete er sich den ihm übertragenen Aufgaben und feuerte



Das Konferenzzimmer im Leipziger Gewandhaus

das Orchester zu den höchsten Leistungen an. Und dieses Orchester wuchs unter seinen Händen zu einer Körperschaft allerersten Ranges empor; in ihm erzog er sich ein williges Instrument, das allen seinen, selbst scheinbar verborgensten Intentionen folgte und sie restlos erfüllte. Immer freute er sich von neuem, wie er selbst so oft erklärte, wenn er, von seinen Konzertreisen zurückgekehrt, sein Gewandhaus-Orchester wieder in die Hand bekam.

Lehrreich waren die Proben unter Nikisch. Sie vollzogen sich ohne jegliche Nervosität, mit eben jener Ruhe, die für Nikischs Dirigierkunst so bezeichnend war. Kaum jemals wird man den Ausbruch eines heftigen Affektes beobachtet haben. Mit der Sicherheit desjenigen, der stets über der Sache steht — und diesen Eindruck hatte man von dem ersten Takt an —, wurde die Partitur eines neu einzustudierenden Werkes aufgeschlagen, und schon mit dem Lesen nahm er es in sich auf und gestaltete es. Denn nie hatte er Werke zu Hause „studiert". Er konnte nicht, wie er sagte, sich vorher überlegen: dies machst du so und dieses wieder so, — nein, er mußte „den lebendigen Klang des Orchesters vor sich haben", dann kamen ihm „Tempo, Ideen — mit einem Worte: alles — von allein". Sein außerordentliches Gedächtnis, seine schnelle Auffassungsgabe, eine seltene Übersicht der Partitur, gepaart mit einem geradezu phänomenalen Gehör, sowie die völlige Beherrschung der Dirigiertechnik waren ihm die zuverlässigen Stützen hierbei. Daher in seinen Partituren keine Einzeichnungen. Mit einigen schlichten, jedem leicht verständlichen Worten werden die kompliziertesten Probleme erklärt; jetzt wird eine Stelle diesem oder jenem Instrument vorgesungen oder eine mittlere Stimme hervorgeholt; dort irgendwo im dritten Horn oder der zweiten Klarinette ist ein Ton falsch, oder ein anderer in der dritten Posaune klingt ihm etwas zu tief oder zu hoch; jetzt wird eine Retusche vorgenommen, um hier einen weicheren Klang zu erreichen; nun ist er wieder voll Lobes für den oder jenen, der diese Stelle so „famos" herausgebracht hat. Welch ein Wunder, daß bei solchem Zusammenarbeiten der Führer und sein Orchester völlig ineinanderwuchsen: das von Liszt gewünschte „geistige Band" zwischen dem Dirigenten und seinem Orchester wird hier zur geistigen Einheit!

* * *

Über 26 Jahre verwaltete Nikisch sein Amt als musikalischer Leiter der Gewandhauskonzerte. In welchem Geiste,

welchen Aufschwung die Gewandhauskonzerte unter ihm nahmen und zu welcher Bedeutung sie gelangten, davon sollen die weiteren Zeilen erzählen.

Schlagen wir zu diesem Zweck einmal die Programme dieser 26 Jahre auf! Schon äußerlich gleich eine Änderung: zwar wurde an der Einrichtung solistischer Mitwirkung in den Gewandhauskonzerten auch unter Nikisch festgehalten, jedoch beschränkte man diese auf einen Solisten, während bis dahin das Auftreten von zwei Solisten an einem Abend zur Regel gehörte. Daß durch diese letztere Einrichtung die orchestralen Darbietungen zu kurz kamen, erkannte bereits Reinecke, wie er dies in einem Briefe an die Gewandhausdirektion ausführte, aber erst mit Nikischs Antritt trat Wandlung hierin ein. Von Anfang an suchte er den Schwerpunkt der Konzerte auf orchestrale Leistungen zu verlegen, wie denn auch sein Ideal rein orchestrale Konzerte waren, also solche ohne jegliche solistische Mitwirkung. Dieses Ideal konnte aber erst allmählich verwirklicht werden: im Konzertwinter 1906/07 fand das erste „solistenlose“ Konzert statt und schlug sofort beim Publikum und bei der Presse ein. Seit der Zeit gehörten diese rein orchestralen Konzerte zur ständigen Institution und alljährlich waren es ihrer zwei bis drei. Den Programmen dieser Konzerte wußte Nikisch die nötige Anziehungskraft dadurch zu verleihen, daß er wenigstens ein Werk wählte, das sich beim Publikum besonderer Beliebtheit erfreute, ohne damit irgendwelche Konzessionen in künstlerischer Beziehung zu machen. Es waren aber, bis auf Tschaikowsky, ausschließlich deutsche Meister, die in den solistenlosen Konzerten zu Worte kamen, allen voran Beethoven (22mal), dann Brahms (11mal) und Bruckner (6mal), von neueren Meistern Richard Strauß (7mal).

Die Programme zeigen gegen früher entschieden fortschrittliche Tendenz, wenn auch kein radikaler Umsturz vor sich ging, denn die Werke klassisch-romantischer Richtung bildeten auch weiterhin den Grundstock. Von ihnen ausgehend erweiterte Nikisch die Programme allmählich nach der modernen Richtung hin. Vor allem wurde jenem Meister eine gesteigerte Pflege zuteil, dessen Werke, im Klassischen wurzelnd, einen Ausgleich nach der fortschrittlichen Seite hin zeigen und in dessen Schaffen das Gewandhaus-Publikum bereits eingeführt war: dem Meister Johannes B r a h m s. Brachte schon Reinecke seit dem Jahre 1877, in welchem Brahms zum ersten Male mit einer S y m p h o n i e auf den Programmen der Gewandhauskonzerte erschien, fast alljährlich eine Symphonie Brahmsens heraus,

so waren es unter Nikisch mindestens deren zwei, später drei bis auf alle vier in jedem Konzertwinter. Ihnen gesellten sich immer öfter auch die übrigen orchestralen und vokalen Schöpfungen des Meisters. Zwei Brahms-Zyklen, umfassend je vier Konzertabende, bilden den Höhepunkt dieser gesteigerten Brahms-Pflege: der erste im Winter 1913/14, der zweite in Verbindung mit einem Beethoven-Zyklus im Kriegswinter 1916/17. So hat zuerst Brahms, dem man noch vor drei Dezennien „teilnahmlos in Leipzig begegnete", auf allen Linien gesiegt und im Gewandhause wie kaum in einem anderen Konzertinstitut eine seiner Bedeutung würdige Stätte gefunden.

Ein gründlicher Umschwung vollzog sich auch in bezug auf die Kunstströmung Berlioz-Liszt-Wagner, der gegenüber man sich bis dahin im Gewandhause entschieden ablehnend verhielt. Bereits Liszts „Les Préludes" lösten im 6. Gewandhauskonzert 1895/96 einen für Liszt bis dahin ungewöhnlichen Beifall aus, und als man dann seinen Geburtstag im nächsten Winter mit einer Aufführung der Faust-Symphonie feierte und damit einen „stürmischen Erfolg" erzielte, war nun endlich auch für Liszt im Gewandhause die Bahn frei. Das Werk wurde zwar erst 1902 wieder auf das Programm gesetzt und erlebte außer dieser noch sieben Wiederholungen, inzwischen aber folgten die symphonischen Dichtungen „Die Ideale" (1899), „Festklänge" und „Prometheus" (1903), und der „Mephisto-Walzer" (1900). Das Jahr 1904 brachte dann das zweite große Orchesterwerk, die „Dante-Symphonie", die auch eine sehr freundliche Aufnahme fand, sich aber nicht so in die Herzen des Publikums einspielen konnte wie die „Faust-Symphonie", deren Aufführung im Gewandhause durch Nikisch stets ein musikalisches Ereignis bedeutete. Außer den bereits erwähnten symphonischen Dichtungen erklangen noch erstmalig: 1911 „Orpheus", 1915 „Hunnenschlacht", 1917 „Mazeppa", während „Tasso" und „Heldenklage" auch schon unter Reinecke je einmal zu Gehör gebracht wurden. Dem 100. Geburtstag Liszts waren zwei Abende gewidmet: der eine am 26. Oktober 1911 brachte Instrumentalwerke, der andere am 16. November vokale Schöpfungen.

Noch in demselben Winter, wie Liszt, kam Berlioz zu Worte. Zwar hatte Reinecke Berlioz etwas mehr Platz auf seinen Programmen eingeräumt als Liszt, doch trug dies mehr den Charakter des Sporadischen und beschränkte sich auf je einmalige Aufführung seiner Ouverturen und der Symphonie „Harold in Italien". Es war daher als entschiedener Fortschritt

zu verzeichnen, als Nikisch im Dezember 1895 mit „Fausts Verdammung“ einen ungeteilten Beifall beim Publikum fand. Nicht so leichten Stand hatte die „Phantastische Symphonie“, die anläßlich ihrer Erstaufführung am 16. März 1899 mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde. Aus „Romeo und Julia“ gelangten nur die bekannten drei Sätze zur Wiedergabe.

Schwer gestaltete sich die Einführung Bruckners; das Adagio aus der VII. Symphonie, mit dem man im 2. Konzert am 22. Oktober 1896 den eine Woche vorher verschiedenen Meister ehrte, bildete das Präludium dazu. Drei Jahre später — am 9. November 1899 — erklang im Gewandhause zum ersten Male eine Symphonie Bruckners — es war dies die „Fünfte“ —, sie brachte es jedoch über einen Achtungserfolg nicht hinaus (in der Hauptprobe löste das Werk dagegen einen wahren Sturm der Begeisterung aus). Doch ließ sich Nikisch dadurch nicht beirren: die Symphonien Bruckners wurden von nun ab als ständige Werke in die Programme der Gewandhauskonzerte einbezogen und eroberten sich Schritt für Schritt das Publikum, dank der unermüdlichen Pionierarbeit Nikischs und seiner seltenen Einfühlungsgabe gerade für diesen Meister. Und im Konzertwinter 1919/20 konnte der Schlußstein dieser Arbeit gelegt werden: ein Zyklus sämtlicher Symphonien Bruckners mit dem „Te Deum“ als Abschluß krönte Nikischs 35jähriges, von manchen Widerständen und Widerwärtigkeiten begleitetes warmes Eintreten für das Werk Bruckners. Dies war die schönste Genugtuung, die ihm hierfür und für seinen unerschütterlichen Glauben an den Symphoniker Bruckner zuteil werden konnte. Als nach der VII. Symphonie der nach den einzelnen Sätzen noch zurückgehaltene Beifall mit elementarer Kraft losbrach, da konnte Nikisch nicht mehr widerstehen, und mit folgenden Worten gab er seiner Ergriffenheit Ausdruck: „Tiefbewegt möchte ich einige Worte an Sie richten. Ein künstlerisches Ereignis, nach seiner Vollendung in der modernen Konzertgeschichte ohne Beispiel, ist die zyklische Aufführung sämtlicher Symphonien Bruckners. Dies war nur möglich durch die zunehmende Begeisterung des Gewandhaus-Publikums, und die Leipziger Fachkritik hat von allem Anfang an auf die Bedeutung Bruckners hingewiesen und dadurch in dankenswerter Weise das Verständnis des Publikums für diese grandiosen Werke gefördert. Daß Sie aber in dieser Weise darauf reagiert haben, das ist wundervoll, und dafür zu danken ist mir ein unabweisbares Bedürfnis. Der arme Meister! (Tief gerührt und herzbewegend sprach Nikisch diese Worte.) Wenn er dies hätte

erleben können! Er hat ein monumentales Werk nach dem anderen geschaffen. Kein Mensch hat sich um ihn gekümmert. Wenn ihm einer gekommen wäre und ihm gesagt hätte: ‚Du, sei nicht verzagt, es gibt eine Stadt in Deutschland, in der — und zwar in nicht zu ferner Zeit — Deine sämtlichen Werke innerhalb eines Konzertwinters zur Aufführung gelangen', er hätte ihn für verrückt erklärt, oder vor Freude hätte er nicht gewußt, was er sagen solle. Endlich hat man angefangen, ab und zu einmal einige Werke aufzuführen; ich sage ab und zu einmal, immer in langen Zwischenpausen, immer in langen Zwischenpausen, und immer wie ein Almosen hat man es betrachtet, und die damals in Wien herrschende Clique hat den Meister bei jeder Gelegenheit verspottet. Das ist so geblieben, bis dann ich als erster, als junger Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, außerhalb Wiens ein Werk von ihm brachte. Das war im Dezember 1884 hier im Neuen Theater. Da erst wurden weitere Kreise auf den großen Meister aufmerksam. Eine Brucknerbewegung setzte ein. Und jetzt hat das Leipziger Gewandhaus endlich durch diese zyklische Aufführung sämtlicher Symphonien endgültig dem Meister den Platz in der Geschichte der Musik zugewiesen, der ihm gebührt. Mein herrliches Orchester und ich, die Ihnen diese Werke vermitteln durften, sind beglückt und sind stolz, daß Sie es uns ermöglicht haben, diese für uns heilige Mission zu erfüllen. Mit der ganzen Inbrunst einer Künstlerseele danken wir Ihnen dafür, und wenn Sie uns fernerhin treue Gefolgschaft gewähren, dann werden wir erhabenen Hauptes den Idealismus hochhalten. Vom ganzen Herzen noch einmal Dank!"*

Aber Nikisch blieb auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege nicht mehr stehen, sondern griff immer weiter in die neue und neueste Zeit hinein. Richard Strauß, bis dahin nur mit einer einmaligen Aufführung der F-moll-Symphonie (1887) vertreten, kehrt erst 1898/99 mit „Don Juan" wieder im Gewandhaus ein, um von nun an hier ein ständiger Gast zu werden.

Ein Zyklus fast sämtlicher Orchesterkompositionen im Winter 1920/21 — (ausgenommen „Macbeth", der überhaupt nicht zur Aufführung gelangte, und die symphonische Fantasie „Aus Italien" sowie die „Alpensymphonie", deren drittmalige Wiederholung für den Winter 1921/22 vorgesehen war) — bewies, daß auch Strauß' Kunst bei dem Gewandhaus-Publikum

* Nach stenographischen Aufzeichnungen des Herrn Studienrat Dr. Barthel.

feste Wurzel gefaßt hatte. Mahler kam verhältnismäßig spät zu Worte; erst 1906 — nachdem man bereits 1897 mit dem Menuett aus der Dritten Symphonie einen verheißungsvollen Anfang machte — präsentiert er sich mit einem ganzen Werke: die Zweite Symphonie kann einen vollen Erfolg für sich buchen. 1912 kam hinzu die Vierte und 1914 „Das Lied von der Erde". Dies waren die drei zuerst heimatberechtigten Werke Mahlers im Gewandhause. Die Erste (1918), Sechste (Dezember 1921) und Siebente Symphonie (Februar 1921) erweiterten dann die Bekanntschaft mit Mahlers Schaffen.

Von anderen deutschen Tonsetzern, die teils mit Neuaufführungen, teils überhaupt das erstemal im Gewandhause zu Worte kamen, seien erwähnt: d'Albert, Andreae, Wilhelm Berger, Bischoff, Bittner, Boehe (Aus „Odysseus' Fahrten", erster Teil), Braunfels (Ouverture „Prinzessin Brambilla", Fantastische Variationen), Büttner (der mit seiner Dritten Symphonie in Des-dur überhaupt das erstemal als unbekannter Komponist vor die Öffentlichkeit trat), Cornelius (Ouverturen „Der Barbier von Bagdad" und „Der Cid"), Draeseke, der lange zurückgesetzte und abseits stehende Meister, für den sich Nikisch aus innigster Überzeugung einsetzte (seine „Sinfonia tragica" wurde seit November 1898 öfter wiederholt), Gernsheim, Goetz (Ouverture „Der Widerspenstigen Zähmung"), Goldmark („Ländliche Hochzeit", Ouverture „Aus Jugendtagen"), Graener („Musik am Abend", „Symphonietta", „Aus dem Reiche des Pan", „Variationen über ein russisches Volkslied"), Hausegger („Barbarossa", „Wieland der Schmied"), Humperdinck (Einleitung zum zweiten und dritten Akt der „Königskinder", Ouverture „Die Heirat wider Willen", „Dornröschen-Suite", zwei Sätze aus der „Maurischen Rhapsodie"), Kaun (Symphonie C-moll, Urauff.), Koeßler, Korngold (Ouverture zu einem Schauspiel, 1911, Urauff., mit welcher der damals 14jährige, in Leipzig noch unbekannte Tonsetzer, das lebhafteste Interesse des Publikums und der Presse hervorrief; „Sinfonietta", 1917), Lampe, Mandl, Mraczek (Symphonische Burleske), Noren, Pfitzner (drei Orchestervorspiele zu „Das Fest auf Solhaug", drei Orchesterstücke aus der Musik zu „Kätchen von Heilbronn", Ouverture „Christelflein", Vorspiele zu „Palestrina", „Blütenwunder" und Trauermarsch aus „Die Rose vom Liebesgarten"), Reuss, Reznicek (Ouverture „Donna Diana", Symphonie D-dur), Scheinpflug, Schillings (Symphonischer Prolog „König Oedipus", „Von Spielmanns Leid und Lust", Das Erntefest aus „Moloch", „Das Hexenlied"), Schönberg (Kammersymphonie, 1914, „Verklärte Nacht"),

Schreker (Vorspiel zu einem Drama), Georg Schumann, Sekles, Botho Sigwart, Strässer (Symphonien Nr. I und II), Herman Unger, Weingartner (Symphonien Nr. II und III, „Lustige Ouverture"), Wetz, Wetzler, Winternitz, Hugo Wolf („Italienische Serenade") u. a.

Insbesondere wurde Regers Schaffen, namentlich seit jenen Jahren, wo er als Lehrer des Konservatoriums mit dem Leipziger Musikleben in engere Beziehungen trat, nachdrücklichste Förderung zuteil. Alle seine größeren Orchesterwerke wurden dem Gewandhaus-Publikum nacheinander vermittelt; hier fand auch die Uraufführung seiner beiden Instrumentalkonzerte, des für Violine und jenes für Klavier, statt.

Auch der Produktion außerdeutscher Meister widmete Nikisch seine Aufmerksamkeit. Von den Böhmen begegnete man wiederholt Dvořák und Smetana, daneben Josef Suk; von den Russen Borodin, Glazounow, Rimsky Korsakow und ganz besonders Tschaikowsky, von dessen Werken die Fünfte und die Pathetische Symphonie zu unvergleichlichen Glanzleistungen Nikischs gehörten, und der einen guten Teil seines Rufes, den er in- und außerhalb Deutschlands genießt, nicht zum mindesten Nikisch zu verdanken hat; von den Polen Paderewsky und Stojowski. Die Franzosen waren vertreten durch Debussy, Dukas, César Franck, Guilmant, d'Indy, Saint-Saëns, die Engländer durch Elgar, die Italiener durch Bossi, Sgambati und Sinigaglia. Von anderen Nationen erschienen die Schweden Atterberg und Stenhammar, die Norweger Grieg, Sinding (mit der Dritten Symphonie, deren Uraufführung am 14. Oktober 1920 sich zu einer eindrucksvollen Kundgebung für den anwesenden Meister gestaltete) und Svendsen, der Finne Sibelius und die Ungarn Buttykai und Hubay.

Daß man den klassisch-romantischen Boden zu verlassen nicht gewillt war, sondern die Werke dieser Richtung auch weiterhin zum Ausgangspunkt des Musizierens im Gewandhause machte, wurde bereits erwähnt. Der Hauptanteil gebührt Beethoven, der alljährlich mit einigen Symphonien und anderen Werken auf den Programmen stand, und man muß bekennen, daß der Eindruck, den seine Werke hinterließen, trotz ofter Wiederholungen stets unvermindert stark und von nachhaltigster Wirkung war. Zwei Beethoven-Zyklen — 1912/13 und 1916/17 — ragen als musikalische Großtaten besonders hervor. Die Neunte Symphonie bildete in traditioneller Weise den Beschluß eines jeden Konzertwinters, nur im ersten Kriegs-

jahr meinte man, mit Rücksicht auf den schweren Ernst der Zeit, von ihrer Aufführung Abstand nehmen zu müssen. Mit ihr begrüßte man auch am 1. Januar 1900 das anbrechende neue Jahrhundert. Von Mozart brachte man die bekannten vier, daneben je einmal eine in B-dur (Köch. Nr. 319) und eine in Es-dur (Nr. 184), außerdem Ouverturen, Serenaden, Notturno für vier Orchester, Deutsche Tänze, Divertimenti; von Haydn etwa 11 Symphonien. Von Schubert weisen die Programme vornehmlich die große C-dur-Symphonie und die Unvollendete auf (von anderen je einmal die in B-dur und jene in C-moll); von Mendelssohn, außer seinen Konzertouverturen und der „Sommernachtstraum"-Musik, die meistgespielten zwei in A-moll und A-dur; (einmal, anläßlich der 500-Jahrfeier der Reformation, die „Reformations-Symphonie"); von Schumann alle vier, Ouverture, Scherzo und Finale, sowie die Ouverturen „Genoveva", „Manfred" und einmal „Braut von Messina". Auch Reinecke vergaß man nicht; ebenso Robert Volkmann (Symphonien in B-dur und D-moll, Serenaden) und Joachim Raff (Symponie „Im Walde").

Von Werken älterer Meister wurden vermittelt: Johann Seb. Bachs Brandenburgische Konzerte (3., 4. und 5.), Suiten in C-dur, H-moll und D-dur; Philipp Emanuel Bachs Symphonien in D-dur und F-dur; Händels „Concerti grossi" in B-dur, F-dur, D-dur, G-moll, D-moll, Ouverturen zur „Agrippina" und eine von Wüllner bearbeitete in D-dur. Stimmungsvoll gestalteten sich die sogen. „Altklassischen Abende", in denen Nikisch Corellis, Geminianis, Locatellis Concerti grossi nach Art der damaligen Zeit vom Flügel aus leitete, auf dem er die ausgearbeitete Generalbaßstimme spielte, und die Wanda Landowska mit ihren Vorträgen auf dem Cembalo stilvoll umrahmte.

Die Zahl der Erstaufführungen umfaßte 229 Werke. Hiervon waren es 54 Symphonien, 26 symphonische Dichtungen, 25 Ouverturen und Vorspiele, die Restzahl entfällt auf Suiten, Serenaden, Variationen usw.

Eine stattliche Schar von Künstlern mit klingenden und weitbekannten Namen aus allen Weltteilen konnte das Gewandhaus unter Nikisch als mitwirkende Solisten in seinen Mauern begrüßen. Sie alle hier nennen zu wollen, würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten. Den weitaus größten Teil stellten die Gesangssolisten, unter denen wieder die Sängerinnen überwogen. Die Instrumentalsolisten verteilten sich ziemlich gleichmäßig auf Klavier und Violine; die Vorträge auf dem

Violoncello blieben stark in Minderheit und jene auf den Holz- und Blasinstrumenten gehörten zu Seltenheiten. Besieht man sich die gesanglichen Vortragsfolgen, so ist das Bestreben, diese auf eine immer höhere Stufe zu bringen, nicht zu verkennen; vor allem wurden die meist auf äußerliche Wirkungen ausgehenden großen Opernarien auf ein Mindestmaß beschränkt und durch Gesänge und Lieder mit Orchesterbegleitung (d'Albert, Berlioz, Liszt, Mahler, Pfitzner, Strauß, Wagner, Weingartner, Hugo Wolf) oder Konzertarien (Mozart, Beethoven, Mendelssohn) ersetzt.

An Klavierkonzerten sind zu nennen: d'Alberts Nr. 2, Bachs Konzerte für zwei und drei Klaviere, Beethovens Drittes, Viertes und Fünftes, die beiden von Brahms und Chopin, Mac Dowells D-moll, Griegs A-moll, Kauns Es-moll, die beiden Konzerte Liszts, Mendelssohns G-moll und D-moll, einige Mozarts, Palgrems „Der Fluß“, Regers F-moll, Reineckes Fis-moll, Rubinsteins D-moll, Saint-Saëns G-moll und C-moll, Sauers C-moll, Schumanns A-moll und Stenhammars B-moll. Von Violinkonzerten wurden dargeboten: jene von Bach (A-moll, E-dur und G-moll), Beethoven, Brahms, Bruch, Busoni, Dohnányi, Dvořák, Elgar, Ernst (Fis-moll), Goldmark, Hubay, Joachim, Lalo („Symphonie Espagnole“ und F-dur), Mendelssohn, Moor, Mozart (D-dur, A-dur, Es-dur), Paganini (D-dur), Raff, Reger, Saint-Saëns (H-moll), Spohr (Nr. 7, 8 und 9), Tschaikowsky. Von Konzerten für mehrere Instrumente machte man, außer dem Trippelkonzert von Beethoven, mit einem neuen von Juon Bekanntschaft.

Es wäre noch ein Rückblick auf Nikischs Tätigkeit als Leiter des Gewandhaus-Chors bis zu dessen Verschmelzung mit dem Bach-Verein im Jahre 1920 zu werfen. Gleich bei der Übernahme wurde der Chor auf neue Grundlagen gestellt und später nochmals reorganisiert. Die Proben fanden gewöhnlich einmal in der Woche statt und wer ihnen beiwohnen konnte, mußte feststellen, daß Nikisch auch hier an seine Arbeit mit dem Eifer und der Hingabe eines wahren Künstlers ging; er selbst erklärte, daß ihm diese Tätigkeit stets große Freude gemacht hätte. Mannigfach waren die Aufgaben, die der Chor alljährlich zu bewältigen hatte: in der Regel zwei von den 22 Gewandhauskonzerten in der Saison waren ausschließlich Chorwerken gewidmet; daneben fiel dem Chor der wichtige Part in der Neunten Symphonie Beethovens zu. Liszts „Faust“- und „Dante“-Symphonie, Mahlers Zweite neben anderen auch kleineren Werken nahmen von Zeit zu Zeit die Mitwirkung des Chors in

Anspruch. Von den unter Nikischs Leitung zur Wiedergabe gelangten Chorwerken mit Instrumentalbegleitung seien hervorgehoben: Beethoven, „Missa solemnis" (dreimal); Brahms, „Ein deutsches Requiem" (dreimal), „Gesang der Parzen", „Rhapsodie", „Schicksalslied", „Triumphlied"; Händel, „Judas Maccabäus", „Saul"; Haydn, „Die Jahreszeiten" (zweimal), „Die Schöpfung" (zweimal); Mendelssohn, „Die erste Walpurgisnacht", „Elias" (zweimal); Schumann, „Das Paradies und Peri" (viermal), „Manfred" (viermal), „Szenen aus Goethes Faust" (zweimal); Verdi, Requiem (dreimal) u. a. An Neuaufführungen: Berlioz, „Faust-Verdammung" (erlebte noch zwei Wiederholungen); Bossi, „Das verlorene Paradies"; Bruckner, „Te Deum"; César Franck, „Die Seligkeiten"; Frischen, „Athenischer Frühlingsreigen"; Gramann, „Trauerkantate"; Henschel, „Requiem"; Koessler, „Sylvesterglocken"; Liszt, Chöre aus „Prometheus", „Die Glocken des Straßburger Münsters", „Die heilige Elisabeth"; Reger, „Die Nonnen"; Schillings, „Hochzeitslied"; Streicher, „Mignons Exequien"; Verdi, „Stabat Mater" und „Te Deum"; Wolf-Ferrari, „Das neue Leben"; Hugo Wolf, „Elfenlied", „Der Feuerreiter" und „Morgenhymnus".

Besonderer Ereignisse und Erinnerungstage gedachte man nach alter Sitte auch weiterhin, indem man die Vortragsfolge des betreffenden Konzertabends in entsprechender Weise gestaltete. Oft waren es nur einzelne Werke, die darauf hinwiesen, oft aber ganze oder mehrere Abende, die diesem oder jenem Großen aus dem Reiche der Musik gewidmet waren. So feierte man den 130. und 150. Geburtstag Beethovens (diesen letzteren an drei Abenden), den 150. Mozarts, den 100. Schuberts, Mendelssohns, Liszts und Berlioz', sowie auch Ferdinand Hillers, der 1843/44 Leiter der Gewandhauskonzerte war (nur mit der Wiedergabe seiner Konzert-Ouverture); gedachte des 50. Todestages Mendelssohns, des 25. Wagners und Bruckners, des Ablebens Clara Schumanns, Brahms', Verdis, Dvořáks, Griegs, Reineckes, Mahlers, Regers, Bismarcks. Das Konzert am 16. Dezember 1909 stand im Zeichen der Erinnerung an die am 11., 12. und 13. Dezember 1884 stattgefundene Einweihung des Neuen Gewandhauses.

Immer, wenn es galt, den Ruf des Gewandhauses und Leipzigs als Musikstadt nach außen hin zu bestätigen, stand Nikisch hilfsbereit da. So dirigierte er die Sonderkonzerte zu Ehren der VII. Versammlung der deutschen Gynäkologen, des V. Allgemeinen deutschen Journalisten- und Schriftsteller-

GEWANDHAUS-FESTKONZERT

AUS ANLASS DES

FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN JUBILÄUMS

VON

ARTHUR NIKISCH

ALS KAPELLMEISTER DES GEWANDHAUSES

FREITAG, DEN 1. OKTOBER 1920

DARGEBOTEN VON DEN MITGLIEDERN DES GEWANDHAUS-ORCHESTERS UND DER GEWANDHAUS-KONZERTDIREKTION

PROGRAMM

Dirigent: *Arthur Nikisch.*

ERSTER TEIL.

Ouvertüre zu »Leonore« (Nr. 3) von Ludwig van Beethoven.

Symphonie Nr. 1 (C moll Op. 68) von Johannes Brahms.

I. Un poco sostenuto — Allegro. II. Andante sostenuto. III. Un poco allegretto e grazioso. IV. Adagio — Allegro non troppo, ma con brio.

ZWEITER TEIL.

Unvollendete Symphonie (H moll) von Franz Schubert.

I. Allegro moderato. II. Andante con moto.

Ouvertüre zu »Tannhäuser« von Richard Wagner.

Anfang 6 1/2 Uhr. — Ende 8 1/2 Uhr.

Die Drucklegung und Veröffentlichung der dem Jubilar überreichten Festschrift

DIE GESCHICHTE DER GEWANDHAUS-KONZERTE VON 1895-1920
VERFASST IM AUFTRAGE DER GEWANDHAUS-KONZERTDIREKTION
VON
STANISLAV STRAZNICKY

bleibt einer späteren Zeit vorbehalten.

Tages, zu Ehren der 37. Jahresversammlung des Deutschen Vereins von Gas- und Wasserfachmännern, der Hauptversammlung des Sächsischen Lehrervereins und die seit 1918 sich regelmäßig wiederholenden Sonderkonzerte aus Anlaß der Leipziger Mustermessen.

Auch sonst stellte er sich gern in den Dienst der guten Sache und übernahm u. a. die Leitung der Konzerte zugunsten des Orchesterpensionsfonds, des Konzerts für die Hinterbliebenen der Gefallenen bei Skagerrak, der volkstümlichen Aufführungen, die seit einigen Jahren für minderbemittelte Kreise und deren Vereinigungen stattfinden.

Im November 1916 konnte Nikisch mit dem Gewandhausorchester die denkwürdige Schweizer Reise unternehmen, ein Ereignis nicht nur von künstlerischer, sondern auch politischer Tragweite, für deren restloses Gelingen er sich mit seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit einsetzte. Mitten in eine von feindlicher Propaganda stark beeinflußte Atmosphäre trug er mit seinem Orchester siegreich deutsche Kunst hinein.

* * *

Am 1. Oktober 1920 feierte Nikisch das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Gewandhaus-Kapellmeister. In einer Ansprache an das ihm begeistert zujubelnde Publikum legte er Rechenschaft über sein Wirken ab, — zugleich sein künstlerisches Bekenntnis. „Auch ich bin im wesentlichen," führte er u. a. aus, „in den Bahnen geschritten, die mir meine Vorgänger gewiesen haben, einmal aus Neigung und dann aus der Erwägung, daß ein Rütteln am Fundamente das ganze herrliche Gebäude ins Wanken bringen müsse. Außerdem sagte ich mir, daß alljährlich neue zahlreiche Elemente dem Konzerthause zuströmen. Für diese heranwachsende Generation sind die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven nicht neu; aber ihr Geschmack muß an ihnen gebildet werden. Für diese Jüngeren müssen die Meisterwerke unserer großen Klassiker möglichst häufig und vollendet zur Darstellung kommen. Ihnen muß die Erkenntnis der Größe unserer Kunst in die Seele gebrannt werden, einer Größe, so überragend und die Welt umspannend, daß kein Weltkrieg sie jemals vernichten kann. Aber die Forderungen einer neuen Zeit pochten ungestüm an die Pforten auch dieses Hauses, und ich faßte meine Aufgabe dahin auf, die bis dahin eng gezogenen Grenzen der Tradition zu erweitern. Daß dies ohne Gefahr für das Bestehen des Althergebrachten geschah, dafür sprechen

verschiedene Anzeichen. Öfters hat man das Wort gehört: „Brahms gehört schon zu den Klassikern“. Und unser geliebter Anton Bruckner, der so lange Verkannte, ja Verhöhnte: nach dem, was man in den letzten Jahren an seinen Werken erlebt hat, da gehört nicht Prophetenweisheit dazu, daß er, dieser herrliche Meister, in absehbarer Zeit zu den Klassikern der Symphonie gezählt werden wird. Dann mußte den Vertretern der neuzeitlichen Schule Raum gewährt werden. Das ist nun manchen nicht rasch genug gegangen. Manche werden enttäuscht gewesen sein, daß nicht alle Tore dieses Hauses plötzlich weit aufgerissen wurden und alles Neue und Neueste, nur weil es neu, Aufnahme hier fand. Vor einem Vorwurfe aber bin ich wohl gefeit: Keiner wird die großen Meister der reinen symphonischen Kunst von mir vernachlässigt halten.“ Dann stattete Nikisch seinen Dank ab an sein „wundervolles Orchester“ — „dieses herrliche Instrument wäre seiner künstlerischen Absicht mit einer bis zur Selbstaufopferung gesteigerten Hingabe gefolgt“; der Gewandhaus-Konzertdirektion, die „in liebevollster Rücksichtnahme alles von ihm fernhielt, was man so kleine oder größere Sorgen nennen kann, damit er sich unbeirrt und unbehindert ausschließlich seinen künstlerischen Aufgaben widmen konnte“; der Universität für die „höchste Ehre“, die sie ihm durch Verleihung der Doktorwürde erwiesen habe, und endete: „Kein Schöneres für einen Künstler, als sich von denen, zu denen er sich äußert, verstanden und geliebt zu wissen. Sie haben mir dieses Glück zu jeder Zeit in überreichem Maße geschenkt; ich danke Ihnen dafür aus tiefstem Herzen, und es wird mich unendlich glücklich machen, wenn ich Ihnen eine Freude damit bereite, wenn ich jetzt das Gelübde ablege, das mir anvertraute Amt, solange es mir anvertraut bleibt, mit ganzer demutvoller Hingabe und mit meiner ganzen Kraft zu verwalten im Dienste unserer herrlichen deutschen Kunst!“

Wer hätte damals geahnt, daß dem Meister dieses Amt zu verwalten nur noch 1¼ Jahr vergönnt sein würde? In voller, noch unverbrauchter Kraft schied er aus dem Leben.

Mit ihm schloß ein Ruhmesblatt in der Geschichte der altehrwürdigen Gewandhauskonzerte.



ARTHUR NIKISCH UND BERLIN

AUS MEINEN ERINNERUNGEN

VON

LOUISE WOLFF

Hans v. Bülow war im Februar 1894 gestorben. — Le roi était mort — — Hans Richter — Felix Mottl — Hermann Levi — Rafael Moszkowsky — Richard Straufz — die leuchtendsten Namen am Dirigentenhimmel, die Hermann Wolff dem Berliner Publikum als Kandidaten für die verwaiste, weithinragende Stellung des Dirigenten der Berliner Philharmonischen Konzerte präsentiert hatte, kamen und gingen — keiner von ihnen hatte nach der faszinierenden Persönlichkeit eines Hans v. Bülow, des klassischen Beethoven-Interpreten und Apostels Wagners und Brahms', der dem Berliner Musikleben den Stempel seiner einziggearteten Persönlichkeit aufgedrückt hatte, den durchschlagenden Erfolg gehabt, der Publikum und Presse in Bann ziehen und das Prestige der Berliner Philharmonischen Konzerte aufrechterhalten konnte. Diese ureigenste Schöpfung meines Mannes, die dem Berliner Philharmonischen Orchester als Basis seiner Existenz, seiner künstlerischen Arbeit, seines Ruhmes diente, sollte zugrunde gehen, und Berlin, das in Übereinstimmung mit dem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Leben einen nie geahnten Aufschwung genommen hatte, sollte seinen musikalischen Vorrang als erste Musikstadt des neuen Deutschen Reiches der alten Hochburg Leipzig wieder abtreten, nachdem es eben angefangen hatte, ein groſzes internationales Musikleben mit fortschrittlicher Tendenz zu entfalten — nicht widerstandslos übrigens zu einer Zeit, in der Josef Joachim in der Hochschule, Radeke im Königlichen Opernhaus, Blumner in der Singakademie die Geschicke der groſzen Institute Berlins leiteten. Alle Namen, die dem Publikum geläufig waren, zu denen es im voraus Vertrauen fassen konnte, waren erschöpft. Da kam Hermann Wolff auf die Idee, den jungen Kapellmeister Arthur Nikisch einzuladen, von dem Liszt ihm seinerzeit in begeisterten Ausdrücken gesprochen und der auf meinen Mann bei einem Musikfest in Magdeburg einige Jahre vorher einen groſzen Eindruck gemacht hatte. Nikisch war kurz zuvor ruhmbedeckt aus Boston zurückgekehrt, wo er

Leiter der großen Symphonie-Konzerte gewesen war, und bekleidete jetzt den Posten eines Ersten Kapellmeisters in Budapest, ohne sich unter der Herrschaft des dortigen Intendanten, Baron Nopsza — des Oberhofmeisters des Kaisers Franz Joseph —, besonders glücklich zu fühlen. — Voll hoher Freude antwortete Nikisch auf die ehrenvolle Einladung, aber — wie sollte er alle vierzehn Tage von Budapest nach Berlin kommen? Wie konnte er daran denken, Budapest aufzugeben, wo er eine reich dotierte Stellung hatte?! — Da fügte es ein glückliches Geschick, daß die Gewandhaus-Direktion zu gleicher Zeit Arthur Nikisch den ehrenvollen Antrag machte, die Konzerte des altehrwürdigen, vornehmen Instituts zu leiten. Nun sah Arthur Nikisch seinen Weg! — Mit der Klugheit und Ehrlichkeit, die ihm eigen waren, wurden Verhandlungen mit Budapest geführt, und das Gesuch um Enthebung des Herrn Hofkapellmeisters hatte trotz mancherlei komischer und ernster Zwischenfälle bald den gewünschten Erfolg. Nun standen sich Leipzig und Berlin als Rivalen gegenüber — aber da keine der beiden Städte weichen wollte, wurde ein Kompromiß vereinbart, der für beide Institute glückbringend und segensreich war und durch die Korrektheit und Pflichttreue Arthur Nikischs nie zu den leisesten Unzuträglichkeiten geführt hat, denn beide hatten ihn ganz, und beiden gab er sein Bestes. Am 14. Oktober 1895 fand das erste Philharmonische Konzert in Berlin unter Arthur Nikischs Leitung statt. Programm: Beethoven: Leonore, Tschaikowsky Nr. V; Wagner: Tannhäuser-Ouverture, dazu Chopin-Konzert, vorgetragen von Josef Hoffmann. Dieses Konzert wird allen, die es miterleben durften, unvergeßlich bleiben: Als der kleine blasse Mann mit dem schwarzen Haar und Bart und den tiefen Augen zum ersten Male vor das Publikum trat, ruhig, ohne jede Pose, aber mit der ihm eigenen Grazie und Würde — und seine Hand hob — da war atemlose Stille in dem großen Saal, in dem Bülows Geist bisher jeden Nachfolger unmöglich gemacht hatte. — Schon nach der Leonoren-Ouverture großer Beifall, der sich nach Tschaikowskys Pathétique zu frenetischem Jubel steigerte. Das Dämonische in Nikischs Natur — seine Technik — sein Zauber — hatten alle Gedanken an diesem Abend weggefegt: „Vive le roi" hieß es nun endlich. Als glückstrahlender Sieger verließ Arthur Nikisch das Podium — nicht geringer war die Genugtuung meines Mannes, der ihn gefunden hatte! — Aber diese Siegesstimmung sollte nicht immer bleiben. Zu viele der Neider gab es, zu viele Strömungen — zu viele, die eben den Lebenden nicht gelten lassen wollten

und doch den großen Toten nicht erwecken konnten. Die Presse, damals mit wenigen Ausnahmen von der reaktionären Musikerpartei beeinflußt, hatte mit dem neuen Kapellmeister, dessen Eigenart ein bisher nicht gekanntes Expressivo, eine neue, unerhörte Subjektivität zu sein schien, noch keine Fühlung, er wurde nur als Spezialist für Tschaikowsky, Wagner, Weber und alle Romantiker angegeben — an seinem Beethoven hatte man vieles auszusetzen —, für Brahms gab es nur eine Tradition: Joachim oder Bülow, bis Brahms selbst dieser Legende ein Ende machte, indem er einmal nach Anhören seiner III. Symphonie durch Nikisch in Berlin erklärte, so schön und vollendet sei sie noch nie erklungen — und lächelnd setzte der Meister, zu mir gewandt, hinzu: „Ich wußte gar nicht, daß ich so etwas Schönes geschrieben hatte."

Arthur Nikischs faszinierende Art zu dirigieren, seine Grazie, die Schönheit seiner Linienführung, der Ernst seines Auftretens waren etwas so Neues für Publikum und Presse, daß er als „affektiert", als „Poseur" von einem Teil derselben angesehen wurde — seine berühmten Hände sollten geschminkt, sein Auftreten, Grüßen, Danken einstudiert sein. Aber nicht allzu lange hielt dieser Mangel an Verständnis, diese kleinliche Art zu kritisieren an. Bald empfand man das Siegreiche, Einzigartige seiner Persönlichkeit — und Arthur Nikisch wurde im besten Sinne des Wortes populär. Nicht nur die Tagespresse besprach ihn, auch Meister der Feder, des Pinsels und der Karikatur verewigten ihn. — Nicht nur der große Musiker — auch der Mensch kam allen nahe, denn in der Musik gab sich sein reinstes Menschentum kund; bei all seiner bestrickenden Liebenswürdigkeit war er doch eine verschlossene Natur — nur wenn er am Pult stand, fiel die Hülle seiner Seele, zeigte er sich ganz. Die „Nikisch-Konzerte" wurden der Mittelpunkt des Berliner Musiklebens, er war der Pol, zu dem alles strebte — Musiker und Publikum —, ein internationaler Freundes- und Verehrerkreis, der ihm selbst während des Weltkrieges treu blieb.

Was Berlin an ihm gewonnen hatte, wurde erst ganz klar, als 1897 Nikisch mit seinen Philharmonikern als Triumphator Paris im Sturm eroberte. Die Idee eines künstlerischen Besuches unseres Meisters an der Spitze seines Orchesters in Paris war schon lange der Lieblingsplan Hermann Wolffs gewesen. Mit seiner ganzen zähen Willenskraft, seiner Intelligenz und den ausgezeichneten Beziehungen, die er zu den Pariser Künstlern und der französischen Kunst überhaupt hatte und die seit Bülows Zeiten durch Heranziehung französischer Künstler

und Aufführungen französischer Werke gepflegt worden waren, ging er ans Werk, das nicht nur künstlerischen, sondern auch politischen Interessen dienen sollte — — — aber wie stets, wenn ein Privatmann große Dinge ohne offiziell-amtlichen Beistand unternahm, versagten die deutschen auswärtigen Behörden. Weder die Deutsche Botschaft in Paris — Graf Münster-Derneburg an der Spitze — noch das Auswärtige Amt in Berlin wollten etwas von dieser musikalischen „Masseninvasion“ wissen — mein Mann machte mehrere Reisen nach Paris, setzte sich mit dem dortigen Minister „des beaux arts“ und mit dem damaligen Polizeipräsidenten Lepine in Verbindung — der insbesondere den Zusatz „de Berlin“ auf den Plakaten gestrichen haben wollte. Endlich, nach Überwindung vieler Schwierigkeiten und unter dem Ausdruck von Befürchtungen vor Ausbrüchen der französischen Volksseele — 27 Jahre nach dem Kriege 1871 —, wurde die Bewilligung gegeben mit der Einschränkung, sie jederzeit zurückziehen zu können.

So kam der Tag im Mai 1897 heran, an dem das erste Konzert des Philharmonischen Orchesters „de Berlin“ unter Arthur Nikisch stattfinden sollte. Von nationalistischer Seite waren am Tage vorher Drohungen gegen dieses Unternehmen gefallen, aber die französischen Künstler, Saint-Saëns, Viardot, Ysaye, Risler, Colonne, Widor an der Spitze, hatten uns Mut gemacht. Clemenceau, ein Freund Mahlers und der deutschen Musik überhaupt, der Oberst — nachmaliger Kriegsminister — Picquart, damals der Held des Tages durch seine Stellungnahme im Dreyfus-Prozeß — waren voll Sympathie und Spannung —, der Minister des beaux arts hatte sein Erscheinen zugesagt. Ernst, aber mutig fuhren wir zu dem ersten Konzert im Cirque d'hiver — wohl wissend, daß ein einziger Pfiff, ja ein Witzwort von der Galerie einen Ausbruch schlummernder Leidenschaft hervorrufen konnte. Arthur Nikisch war noch um einen Schatten bleicher als sonst, als er das Podium betrat, wo ihn unser Philharmonisches Orchester stehend empfing — statt des Pfiffs ertönte Begrüßungsapplaus, der nach der Leonoren-Ouverture und der V. Symphonie von Beethoven zum Orkan wurde, um nach der Tannhäuser-Ouverture in einen Taumel der Begeisterung auszuarten für den tiefergriffenen Dirigenten, der dieses Wunder vollbracht, und für die Berliner Philharmoniker, die ihr Bestes gegeben und so die deutsche Kunst zu Ehren gebracht hatten. Es war ein unbeschreiblich erhabener Augenblick für uns alle — Nikisch selbst ist der
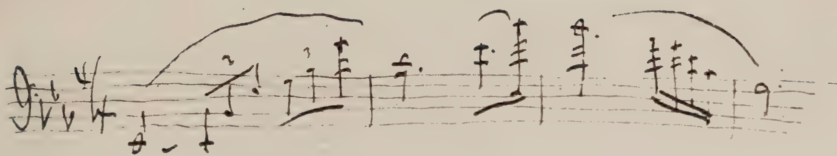
Diese Aufnahme Nikischs, die letzte des Meisters, ist uns von Herrn von Spanowsky, dem früheren Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, freundlichst zur Verfügung gestellt worden

Eindruck dieses ersten Pariser Konzerts in seinem an Triumphen reichen Leben bis an sein Ende unvergeßlich geblieben. Der Pariser Erfolg hatte ein Echo in der Berliner Presse gefunden und Nikischs Stellung ein für allemal gefestigt. — Freilich, was Berlin wirklich an ihm hatte, lernte es allmählich ganz erfassen, und völlig übersehbar ward seine Bedeutung erst während des Weltkrieges, wo dieser wundervolle Mann durch seine Kunst Unzähligen Trost und Freude gab und mit größter Aufopferung trotz oft beinahe unüberwindlicher Schwierigkeiten während all der Kriegsjahre kein einziges Konzert versäumte, sondern von Leipzig aus die mühselige, strapazenreiche Reise zurücklegte. In dieser Periode erhob sich seine Kunst zu einer geradezu majestätischen Höhe. — Der Ernst der Zeit hatte diesem weichen, gütigen Charakter eine Festigkeit, eine Kraft gegeben, die sich auf sein Musizieren übertrug. So vertiefte er sich jetzt mehr und mehr in seine Arbeit, und wenn der Jubel des Publikums ihn z. B. nach der Aufführung einer Symphonie umbrauste, so hielt ihn das nicht ab, dasselbe Werk das nächste Mal wieder mit jener Gewissenhaftigkeit bis ins geringste Detail zu probieren, die seine Leistungen zu unnachahmlicher Vollendung erhob. Auch im neutralen Auslande, wo Nikisch während des Krieges oft dirigierte, ward man sich seiner weltumspannenden Bedeutung bewußt, und es ist bezeichnend, daß an ihn, als einen der ganz wenigen, sich kein Chauvinismus von irgendeiner Seite herangewagt hat. — Spielte auch das klassische Repertoire die Hauptrolle der Philharmonischen Konzerte, so hatte Nikisch doch von jeher Sinn und Verständnis für alles Neue, in erster Linie für Richard Strauß, als dieser noch ein „Kommender" war; er bemächtigte sich seiner Werke mit aller Liebe, mit allem Enthusiasmus, derer er fähig war, und propagierte Straußens Genie auch im Auslande, wo Nikisch *seinen Ruhm* so fest begründet hatte, daß alles, was er brachte, Evangelium war — selbst Brahms hörte man unter ihm in der Fremde mit Respekt, wenn auch nie mit Liebe. Er brachte Strauß, Reger, Mahler, selbst Bruckner in den Philharmonischen Konzerten, und auch in Petersburg wagte er, diese Meister zu bringen. Er war von Anfang an ein Apostel *deutscher* Musik im In- und Auslande *vor* und *nach* dem Kriege. Dafür schenkte er uns Deutschen und seinen eigenen Landsleuten Tschaikowsky, dessen Symphonien er mit seinem Geiste und dem ihm eigenen feinsten Klangsinn belebte, ja erst erstehen ließ — und damit der Welt das Verständnis für diesen russischen Meister erschloß.

Sein Verhältnis zu all den lebenden Meistern war stets von Impuls, Begeisterung und tatkräftiger Liebe getragen, ohne Berechnung des äußeren momentanen Erfolges beim Publikum. Wenn trotzdem oft darüber geklagt worden ist, daß er zu wenig Novitäten brachte, so ist die Ursache darin zu erblicken, daß sein Verantwortlichkeitsgefühl ihm die Auswahl von Novitäten unendlich schwer machte und er, seinem Musikempfinden treu, nur Werken innerlich nähertreten konnte, in denen er Herz und Impuls empfand; dann war er auch mit der Aufführung rasch zur Hand. — So erwartete er jedes Opus von Richard Strauß, an dem er mit Begeisterung hing, mit stürmischer Ungeduld; er erkannte Reger und hielt an ihm fest, er brachte in inniger Verehrung Anton Bruckner, der für uns vor 30 Jahren ein Fremder war (nur von Karl Muck war bis dahin in Berlin eine seiner Symphonien aufgeführt und Bruckner von Presse und Publikum als „Epigone" Wagners lächelnd abgewehrt worden). Er setzte sich für das junge Deutschland, für Humperdinck, Korngold, Braunfels, Szell und viele andere als erster ein — er brachte uns neben den Meisterwerken Berlioz' all die jungen Franzosen, er importierte den Engländer Elgar, hatte Interesse für die besten Schweizer Komponisten wie Volkmar, Andreae, Suter, Huber, für die Nordländer Sinding, Sibelius, und im letzten Jahre fing er an, sich für jungitalienische Musik zu interessieren, wollte San Donai, Respighi und Meister Busoni bringen. — Da entwand ihm, dem Jugendlichen, Weiterstrebenden der Tod den Taktstock.

Vorher aber war es ihm vergönnt, alle Ehren zu genießen, die einem reproduzierenden Musiker je zuteil geworden sind.

Ihm lag jede Eitelkeit, jede Selbstüberhebung fern, und es ist bezeichnend für seine Berufsauffassung, mit welcher Ehrfurcht er, der Reproduzierende, zum schaffenden Künstler emporsah und sich stets willig den Wünschen des Komponisten bei Aufführung seines Werkes fügte — er, dessen Reproduzieren oft selbst beinahe ein Neuerschaffen des Werkes gewesen ist — denn jeden Stoff ergriff er mit eigener Phantasie, umkleidete ihn mit seiner Romantik, gab ihm von seinem eigenen Blute und gestaltete ihn mit seinem persönlichen S c h ö n h e i t s g e f ü h l. Diese ihm innewohnende ästhetische Linie leuchtete auch bei dem Menschen Nikisch durch; ob er sich in Gesellschaft Fremder oder im intimsten Zirkel befand, stets bewegte er sich mit der vornehmen Grazie des geborenen Grandseigneurs. Hinzu kam seine wohltuend abgeklärte Ruhe, die, wie Zeitgenossen berichten, schon dem jungen Nikisch



Arthur Nikisch.

Dem Meister des geheimnisvollen Zauberstabes
sendet zu dem seltenen Feste die herzlichsten Glückwünsche
in besonderer Dankbarkeit für all das Herrliche,
was seine Liebe und Kraft an meinen Werken vollbracht
und hoffentlich noch lange vollbringen wird
in treuer Freundschaft und Verehrung

Richard Strauss.

Berlin, 18. Februar 1920.

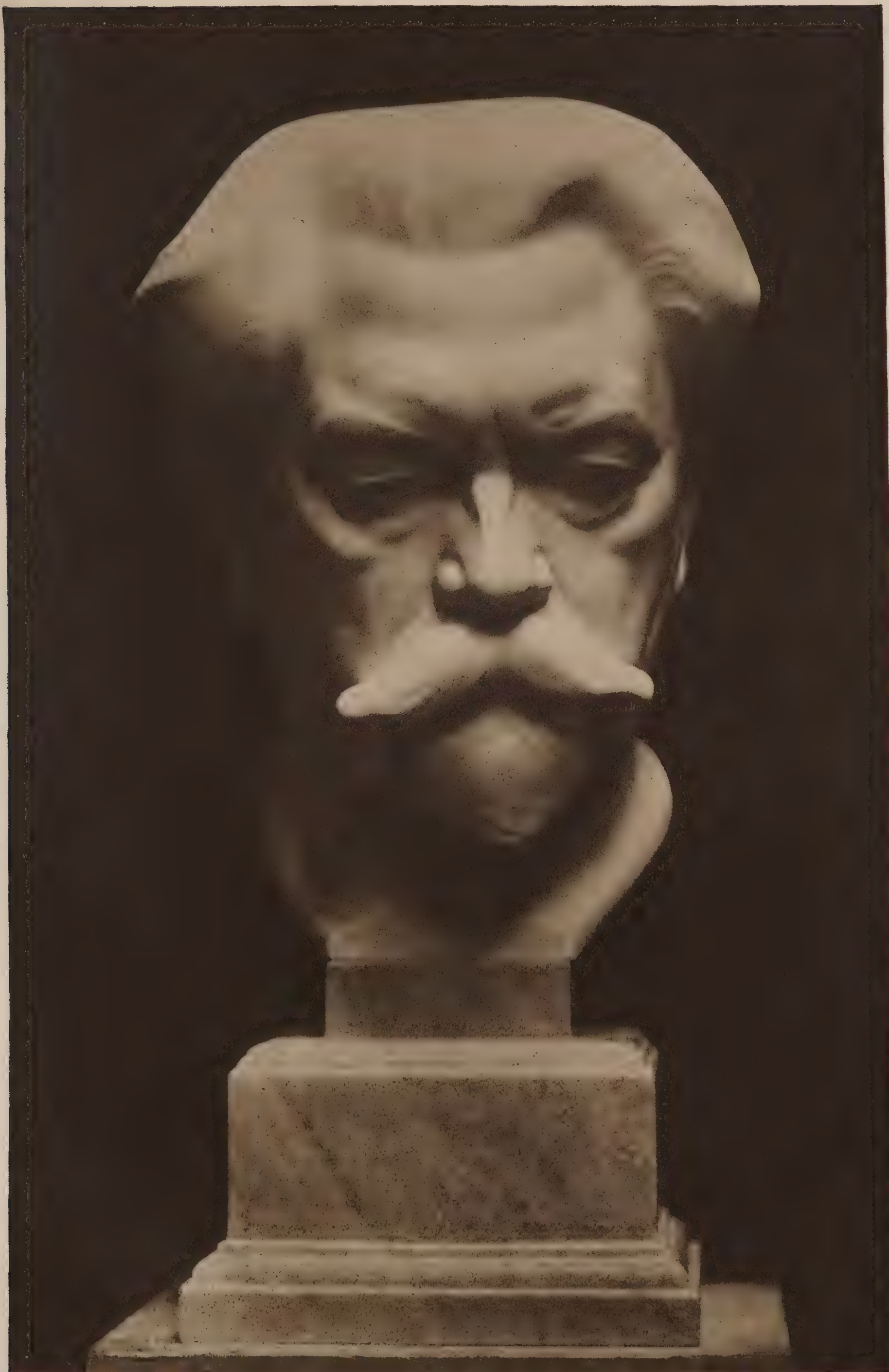
Widmung von Richard Strauß an Arthur Nikisch
(Aus der Nikisch-Jubiläumsmappe)

eigen war — stets hatte man den Eindruck einer in sich abgeschlossenen Persönlichkeit — sein Charme und der Ausdruck wahrer Menschenfreundlichkeit und Güte teilten sich allen, die mit ihm in Berührung kamen, wohltuend mit. Trotzdem er auch seinen Nächsten gegenüber nicht das Letzte seines Wesens offenbarte, mußte man doch zu ihm sofort unbedingtes Vertrauen fassen — konnte ihm alles sagen — seine bestrickende Liebenswürdigkeit galt ebenso hochgestellten Persönlichkeiten wie dem kleinsten Liftboy, sein im wahrsten Sinne freundliches Herz interessierte sich für die Leiden und Freuden aller, die mit ihm in Berührung kamen — daher seine unerhörte Beliebtheit — ja mehr als das: man kann ruhig sagen, daß Nikisch der geliebteste Mensch seiner Zeit gewesen ist.

Liebte ihn die ganze Welt so — wie beglückt mußten erst diejenigen sein, die er seiner Freundschaft würdigte! Da erst zeigte sich ganz seine liebenswerte Natur: voll Zartheit und Rücksichtnahme für die, die er liebte — hilfsbereit und dankbar für alles, war er Freund in des Wortes höchster Bedeutung — unwandelbar in der Treue seiner Gesinnung. Einer alten Tradition unseres Hauses folgend, war er mit wenigen Ausnahmen jeden Sonntag nach der Generalprobe der Philharmonischen Konzerte in all den Jahren unser lieber Gast. Bei diesen „philharmonischen Diners“, an denen stets ein kleiner Kreis von Freunden Nikischs, von Künstlern und sonstigen interessanten Menschen teilnahm, war er der Mittelpunkt. Und wie wußte er anregend und belebend zu wirken, wie wußte er das Beste aus jedem der Anwesenden hervorzuzaubern. Er selbst war ein köstlicher Erzähler aus dem Schatz eigener Erlebnisse aus aller Herren Ländern. Die Art der Wiedergabe erinnerte im Aufbau an seine musikalische Darstellungsweise — hier wie dort epische Breite und zugleich stärkster dramatischer Ausdruck; aber er verstand auch zu hören, er bereicherte gern sein eigenes Wissen durch das Wissen und die Erfahrung der in anderer Lebensstellung Bedeutenden. Früher nur mit Fragen der Kunst und des Gefühls beschäftigt, dankbar für einen guten Witz, nahm er mit den Jahren Interesse an allen brennenden Tagesfragen, — an wirtschaftlichen und politischen, — und sein intensives Verständnis für alles erweckte das Erstaunen der Fachleute. Männer und Frauen standen unter seinem Bann — die letzteren wohl noch mehr als die ersteren, wie allgemein bekannt ist —, und es war hier nicht der Nimbus, der seine Persönlichkeit umgab, der alle Herzen gewann, sondern Nikischs wahre Ritterlichkeit, die Überreste einer vielleicht etwas anti-

quierten Romantik, die seinen einzigartigen Charme bildete. Außer Anton Rubinstein habe ich nie einen Mann kennengelernt, der so faszinierend auf Frauen wirkte, und der doch in der Freundschaft mit ihnen das Beste fand.

Zu seinem 25jährigen Jubiläum in Berlin und Leipzig sind ihm von Publikum und Presse dieser beiden Städte unerhörte Ovationen und Beweise der Begeisterung dargebracht worden — die Universität Leipzig verlieh ihm den Ehrendoktor, die höchste Ehre, die sie zu vergeben hat — in Berlin feierte man sein Jubiläum als großes Ereignis — Max Liebermann hatte sein Bild gemalt, Hugo Lederer seine Bronzebüste modelliert — aber wir hatten ihm neben der großen offiziellen Feier in der Philharmonie eine kleine Feier in unserem Hause bereitet, an der Männer wie Richard Strauß, der damalige Kultusminister Konrad Haenisch, Max v. Schillings, Alexander Moszkowsky, Georg Schumann, Siegfried Ochs und andere ihm nahestehende Persönlichkeiten teilnahmen, um der Enthüllung der Büste von Hugo Lederer beizuwohnen, bei der Ludwig Wüllner in seiner wundervollen Weise Verse des anwesenden Dichters C. L. Schleich sprach. Aber nichts rührte unseren Arthur so sehr, als eine von Moszkowsky gedichtete kleine Szene, in der drei junge schöne Mädchen das Haupt des Jubilars mit Rosen bekränzten, ihm, dem Geliebten, Ewigjungen, der unter Tränen lächelnd die drei Mädels der Reihe nach küßte. Wer hätte damals gedacht, daß ihm nur noch eine so kurze Lebensfrist beschieden sein sollte! Er sprach stets mit leiser Ironie von seinem Alter. Welche Pläne hatte er noch auf Jahre hinaus . . . Im Sommer 1921 ging er nach Argentinien, wo er, berauscht von der Schönheit der südlichen Natur, neben eigenen Triumphen das Glück dankbar empfand, an den großen Erfolgen seines Sohnes Mitja teilnehmen zu können, den er dort eingeführt hatte — er hatte einen glänzenden Kontrakt für das Frühjahr 1922 für England, wohin tausend Stimmen ihn sehnsüchtig riefen — hatte einen märchenhaften Kontrakt nach Amerika für die Saison 1923, wo er unvergessen und die „great attraction“ war und unserm Vaterlande durch seine Beziehungen neue Freunde geworben hätte. Seine Berliner Konzerte waren vor Beginn der Saison ausverkauft — er war der Magnet der ganzen musikalischen Welt und stand im Zenit seines Ruhmes — da traf ihn die Sichel des Todes unerwartet mit furchtbarer Plötzlichkeit, raffte dieses edle Leben hin und ließ eine Welt — die Welt, die das Schönste liebt — in Trauer. Jedem von uns war er gestorben, und das Gefühl des persönlichen Getroffen-



Arthur-Nikisch-Büste

von Prof. Hugo Lederer

seins erfaßte alle bei der Kunde, daß er nicht mehr unter den Lebenden weile. Nach seinem Tode wurden Trauerfeiern veranstaltet, wie dies nie für einen reproduzierenden Künstler zuvor geschehen war. Alle Nationen der kultivierten Welt waren einig mit uns in ihrem Schmerz, und so hat dieser Friedensapostel noch im Tode ein Werk des Friedens und der Verständigung vollbracht. — Wir aber können mit wehmütigem Stolz sagen: Wir haben ihn besessen, er war der Unsere!

*

MEINE ERINNERUNGEN
AN
ARTHUR NIKISCH
VON
HELMUTH FREIHERRN LUCIUS VON STOEDTEN
DEUTSCHER GESANDTER IM HAAG

In Petersburg, wo ich Arthur Nikisch kennenlernte, war er wohl der gefeiertste und populärste deutsche Musiker, dem ein besonders tiefes Verständnis gerade auch für die großen russischen Meister nachgerühmt wurde. Wenn er in dem riesigen Adelssaal am Dirigentenpult erschien, so dauerte es eine geraume Zeit, bis der stürmische Beifall sich legte. Ich erinnere mich kaum, in Petersburg ähnliches erlebt zu haben wie bei den großen Symphonie-Konzerten. Intimer und eigentlich noch interessanter erschienen mir aber die Abende in dem kleineren, akkustisch vortrefflichen Saal des Konservatoriums, und mir ist besonders ein Liederabend von Helena Gerhardt in Erinnerung geblieben, wo der Meister sie am Klavier begleitete. Das Zusammenwirken dieser beiden großen Künstler und die Art, wie Nikisch besonders auch Brahms begleitete, wird jedem unvergeßlich sein, der das Glück hatte, einem dieser Liederabende beizuwohnen. Ich sehe noch den liebenswürdigen lächelnden Ausdruck Nikischs, als er nach dem Brahmsschen Liede „Der Schmied", das er wirklich „funkensprühend" begleitete, immer wieder verlangt wurde. In seiner bescheidenen Art trat er ganz hinter die Künstlerin zurück, die den widerstrebenden Meister vom Klavier geradezu nach vorne ziehen mußte.

Einige Jahre später traf ich Nikisch in Stockholm wieder, wo ich ihm auch persönlich näher trat und ihn in meinem Hause begrüßen durfte. Auch hier gehörte er zu den gefeiert-

Arthur Nikisch

im Moskauer Adligen-Saal dirigierend

Originalbild von Prof. L. Pasternack

(aus der Galerie des Herrn Koussewitzky, Moskau)

sten Gästen, und wenn er im Auditorium erschien, so war der Beifall nicht geringer als in Petersburg. Unvergeßlich sind mir auch die Proben, und ich habe von den ausgezeichneten Künstlern des Orchesters wiederholt gehört, wie sich die Mitglieder geradezu auf diese Proben freuten. Dabei konnte der Meister sehr heftig werden und auch wohl gelegentlich mit dem Fuße stampfen. So war er einmal besonders ärgerlich, als bei der Probe der Leonoren-Ouverture ein anderer Trompeter als tags zuvor das Signal blies, und erkundigte sich, wo denn der Betreffende geblieben wäre, ob er etwa krank geworden sei; zögernd antwortete ihm ein Direktionsmitglied, daß der betreffende Trompeter auch der Militärkapelle angehöre und am Mittag vorm Schloß spielen müßte. Nikisch wurde sehr ärgerlich und verlangte, daß derselbe unbedingt am Abend da sein müsse. Beim Frühstück bei mir sagte ich ihm dann scherzend, daß ich eine gewisse Angst vor dem zweiten Satz der Eroica, die er abends dirigierte, nicht loswerden könnte, seitdem ich die Hörner in dem betreffenden Satz einmal furchtbar hätte vorbeiblasen hören. Ganz rein hätte ich diese Passage nur selten gehört. Nikisch lachte und suchte mich zu beruhigen; er hoffe doch, daß am Abend nichts passieren würde. Die Ausführung war dann auch vortrefflich. Als wir nach dem Konzert wieder zusammenkamen, erkundigte er sich gleich bei mir, ob ich zufrieden gewesen wäre. Er gestattete überhaupt in liebenswürdigster Weise dem Laien alle möglichen Fragen und beantwortete sie immer in interessierter Weise. So fragte ich ihn einmal, wie er es erkläre, daß die französischen Holzbläser für die besten in der Welt gälten, und ob er nicht fände, daß das Orchester des Conservatoire in Paris mit eins der besten der Welt sei. Er gab dies zu und meinte, er habe keine rechte Erklärung, weswegen die französischen Holzbläser so besonders gut wären; einige hätten diesen Umstand zu erklären gesucht, daß die Franzosen im allgemeinen dünnere Lippen hätten als wir, er glaube aber eigentlich nicht, daß es daran liege. Dann erzählte er lange und interessant von Wagner, nach dem ich ihn fragte. Unvergeßlich sei ihm der Empfang gewesen, den er als junger Geiger bei einer Deputation, die dem Meister die Glückwünsche des Wiener Orchesters brachte, gefunden hätte. Es wäre von ihm ein faszinierender Zauber ausgegangen, und er sei nicht nur groß beim Dirigieren der eigenen Sachen gewesen, sondern er hätte auch unvergleichlich Beethoven dirigiert. Es war ein Vergnügen, Nikisch erzählen zu hören mit seiner leisen, aber doch warmen Stimme.

Zum letzten Male habe ich ihn wenige Monate vor seinem Tode nach der Generalprobe in der Philharmonie im Künstlerzimmer gesehen, wohin ich ging, um ihn zu begrüßen und nach Holland einzuladen. Er empfing mich mit offenen Armen und mit einer Herzlichkeit und Freude, mich nach so langen Jahren wiederzusehen, die mir unvergeßlich geblieben ist; seinen Besuch im Haag sagte er mir mit größter Freude zu. Wir sprachen dann wieder über Musik und er stellte mich der ausgezeichneten Violoncellistin Judith Bócor, die eben das schöne Konzert von Volkmann zu des Meisters größter Zufriedenheit gespielt und einen großen Erfolg damit errungen hatte, vor. Ich muß gestehen, daß mir die Komposition unbekannt war, ich aber viele Anklänge an Schumann und Mendelssohn darin fand. Nikisch lächelte wieder in seiner verbindlichen Weise und sagte, daß dies auch nicht besonders wunderbar wäre, da ja Volkmann ein Zeitgenosse beider Meister, von denen er beeinflußt worden wäre, sei. Ich erkundigte mich dann nach seinem Sohn und gratulierte ihm zu seinen großen künstlerischen Erfolgen, von denen ich zu meiner Freude durch die Zeitungen gehört hätte. — Ich habe den Meister dann nicht wiedergesehen.



PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN
AN
ARTHUR NIKISCH

VON

HEINRICH ZÖLLNER

Wenn ich an Arthur Nikisch denke, so steht immer — obwohl ich ihn in allen Altersstufen kannte — ein junger Mann vor mir. Jung nicht etwa in dem Sinne: kräftig, gesund, blühend. Nein, fast das Gegenteil. Zart, bleich, fast schwächlich ausschauend. In Leipzig flüsterte man sich schon um das Jahr 1880 in die Ohren: Der junge Kapellmeister — schade um das große Talent! Aber man sieht's ihm ja an — lange treibt er's nicht mehr.

Es stimmte — äußerlich. Das fahl-blasse Gesicht, umrahmt von dem schwarzen Vollbart, der kleine, unkräftig erscheinende Körper, die fast ätherisch anmutende Grazie, die etwas Unirdisches an sich hatte, eine gewisse Müdigkeit, Verschleiertheit des Blickes — ja, so konnte man sich schon einen Menschen vorstellen, der einem Lebensversicherungsagenten gerade nicht als das tauglichste Objekt seiner Nachstellungen erscheinen mochte.

Nun, Nikisch hat diese Schwarzseher auf das erfreulichste enttäuscht. Er hat sich zwar in seiner äußeren Erscheinung kaum sonderlich geändert, aber gerade, daß er sich bis fast zu seinem Lebensende so wenig äußerlich veränderte — vom Ergrauen seines Spitzbartes abgesehen, den er sich denn auch bis auf den Schnurrbart abrasieren ließ —, das ist ein Zeichen von der Zähigkeit seiner Natur gewesen.

Der junge Nikisch — der alte Nikisch — es war furchtbar wenig Unterschied. Äußerlich — und noch weniger innerlich. Die Finesse des Geistes hatte natürlich mit den Jahren sehr zugenommen, aber der jugendliche Enthusiasmus hatte kaum abgenommen.

So merkwürdig es gerade bei Nikisch klingen mag: mir ist in seltenen, aber bedeutsamen Augenblicken aufgefallen, daß dann und wann etwas Naives, fast Kindliches in seinem Blick aufleuchtete. Ja, es war so, — der sicherlich in vieler Beziehung klug berechnende Meister hatte im Grunde ein kindliches Herz. Das zeigte sich in seiner geradezu hinreißenden Art, mit Kindern umzugehen. Ich entsinne mich fast mit

Rührung seines Besuches bei mir in den Weihnachtsfeiertagen 1898, als er mein damals vierjähriges Töchterchen sofort in Beschlag nahm und mit ihm unterm Christbaum ein Gespräch begann, dessen kindlich reizende Färbung seine vollendete Fähigkeit verriet, sich in die Gedankengänge eines so kleinen Wesens nicht bloß hineinzufinden, sondern das auch kundtat, daß er sich in dieser Situation reichlich wohlbefand. Daß diese sofort angeschlagene warme Intimität bei dem Kinde Echo und Verständnis fand, war mir Beweis, daß diese Liebenswürdigkeit aus einem echten Herzen stammte. Denn Kinder sind hierin die feinfühligsten Barometer.

Ich frage mich heute: Wie kommt es, daß mir das Verhältnis Nikischs zum Kinde nachträglich erwähnenswert, beinahe wichtig zur Charakterisierung des Künstlers erscheint?

Der Dirigent ist nachschaffender Künstler, aber er muß auch eins sein: ein Gottsucher in des Wortes schönster tiefgründigster Bedeutung. Er muß nachforschen: Wo ist in der Kunst, die mir obliegt wiederzugeben, die mir obliegt auszuwählen, um „dem Volke, das im Finstern wandelt“, ein großes Licht zu zeigen, — wo ist ein Teilchen, auch nur das winzigste Teilchen von dem, nach dem wir alle suchen: vom Ursprung aller Dinge, von der Weltseele, von Gott?

Mag dies Stückchen Weltseele erhaben, düster, heiter, überschäumend sein — ganz gleich! Nur muß es eben von daher stammen, woher die Kinder stammen. Als ich mit Richard Strauß einst über Kinder und Kindererziehung sprach (man denke: auch Komponisten sprechen über Kindererziehung!), äußerte er u. a.: „Das Kind ist eigentlich das einzig wahre Genie. Was hört man da oft für Bemerkungen! Man muß sich oft im stillen sagen: das Kerlchen hat gescheitere Gedanken als du! Dabei ist es noch nicht angekränkelt von voreingenommenen Meinungen, es äußert sich durchaus natürlich. Und das Natürliche, das Naive ist schließlich dem Genialen sehr verwandt, oft deckt es sich ganz und gar.“

Wann ist der wahre Tondichter am größten, wann schöpft er aus dem Urborn? Wenn er naiv schafft, wenn er Eingebungen hat! Was sind Eingebungen? Wer will das erklären? — Die selbst keine Eingebungen haben, können's natürlich nicht, obgleich gerade die am eifrigsten an dieser Sphinx herummeißeln und basteln und ihr unter den Schwanz schnüffeln und dann rufen: Seht, hier scheint's zu liegen! Von hier aus erkläre ich die Kunst!

Die aber wirklich Eingebungen hatten und haben, die beherrscht ein kaum zu überwindendes Schamgefühl; sie halten es für eine Art Verrat, auch nur ein Sterbenswörtchen von dem verlauten zu lassen, was ihnen das verschleierte Bild zu Sais in verborgenster Stunde zugeflüstert. Und auch ist's so höllisch schwer, in menschlicher Sprache wiederzugeben, was da im Reiche der Mütter von fernher erklang, daß es unter allen Umständen nur zu einem Stammeln kommen kann.

Erzähle mir, weißt du — von „drüben", schien Nikisch zu dem Kinde unter dem Weihnachtsbaum zu sagen. Du bist ja noch nicht lange aus dem Lande da gekommen, bei mir aber ist's schon lange her, ich habe so vieles wieder vergessen in all der Häßlichkeit des Menschenlebens. Und er tauchte seinen Blick in den des Kindes. Und da fand er so manches, von dem er auch einen Fetzen da und dort in den Kompositionen gefunden, die ihm am liebsten waren. Wo er die Quellen rauschen hörte. Wo er das Raunen der Stimmen am Urborn hörte.

Und Nikisch sagte sich: Was sind die Komponisten anderes als Kinder? Kinder, die am Herzen des Vaters liegen und auf sein Klopfen lauschen? Und von diesem Rhythmus einen geflüsterten Taktteil versuchten, sich verständlich zu machen. Und ihn schließlich mitzuteilen versuchten. Stammeln — Lallen. Aber doch goldflimmernd — blau — weit — unendlich.

Nikisch fragte sich: Warum lieb' ich Bruckner so? Warum führte ich schon als junger Mann seine Siebente Symphonie in Leipzig auf? Warum ärgerte ich mich grün und blau, als sie sie zergliederten, gleich als wäre es eine künstlich gedrechselte Puppe aus dem Spielwarenladen und nicht ein lebendiges Gebilde aus Gottes Hand. Ein Kind, dessen Sprache ich mit heißer Brunst zu verstehen, zu erlauschen versuchte, weil ich fühlte, daß es mir etwas zu erzählen hatte aus einer Welt, die auch *ich* ahne, von der ich eine leise, aber ach! so wunderschöne goldene Erinnerung aus längst vergangener Zeit zu haben vermeine?

*

Nikisch war ein Hellseher. Mit dem scharfen inneren Blick des Genies erkannte er, wo etwas besonders Schönes, Bedeutsames in einer Partitur verborgen lag, ihm war die Wünschelrute verliehen, die Goldadern in der schwarzen Erde zu entdecken und das Edelmetall zu formen.

Nikisch war ein Dämon. Oder vielmehr: der Dämon hatte ihn. Er rumorte in ihm. Natürlich nicht immer. Aber doch öfter als bei anderen Leuten.

Das gab dann herrliche Momente. Seelische Gewitter mit blendenden Blitzen. Erschütterungen tiefinnerlichster Art.

Man mußte ihm nur nach gewissen Aufführungen ins Auge sehen. Dann lehnte er ermattet, fast ausgemergelt von der entsetzlichen geistigen Strapaze, durch die ihn sein Dämon — ach, sein so prachtvoller guter und doch so tyrannischer Dämon — gepeitscht, in dem Sofa im Künstlerzimmer des Gewandhauses und sog gierig die Düfte der Zigarette ein. Ich begrüßte ihn: „Das ist das prachtvollste Adagio, was nach Beethoven geschrieben wurde!" Die Züge des körperlich gänzlich Erschlafften spannten sich, wie von einem elektrischen Schlag getroffen, ein fast fanatischer Enthusiasmus lohte aus dem Auge: „Ja, so was gibt's überhaupt nicht wieder!"

Das war nach der Brucknerschen Achten Symphonie.

Pose? Unsinn! Ich weiß schon, was Pose ist.

Natürlich hatte Nikisch — namentlich früher — manchmal ein wenig posiert. Ich wüßte übrigens keinen Dirigenten, der das nicht dann und wann getan.

Man kann eben nicht immer „gottbegeistert" sein. Man muß schon manchmal mit Talmigold bezahlen. Die menschliche Natur ist schwach. Doch die Täuschung muß bewirkt werden; diese Forderung wird an den Künstler gestellt. Kunst kommt schließlich von „Können".

Freilich, viel schöner ist's, wenn der Enthusiasmus echt, ganz echt ist!

Und wie oft, wie oft war das bei Nikisch der Fall!

Dann wurde man wirklich in eine Sphäre mit hingerissen, vor deren Abgründen und Schroffen, vor deren lichtfunkelnden Sonnenblicken und blauen Himmelsweiten man schauderte, in bebendem, höchstem Entzücken taumelte.

Beethoven soll Nikisch „nicht so gut" dirigiert haben wie etwa Schumann, Wagner, Tschaikowsky, Bruckner. Ach, du lieber Gott! Was ist das alles für Philisterquatsch!

Der D ä m o n fuhr in Nikisch und herrschte ihn an: Verstehe ihn! — Und Nikisch mußte. Und das Orchester des Gewandhauses mußte.

Und in den Fingerspitzen des Dirigenten saß der Dämon. Und fuhr in die Fingerspitzen der Spielenden. Und der Dämon geisterte durch den Saal.

Ja, es war mitunter unbeschreiblich schön. Und mitunter so seltsam. So seltsam, daß es mir hinterher geradezu lächerlich vorkam.

Oder war es wirklich so gewesen? Waren wirklich bei dem dritten Satz der C-moll-Symphonie graue Gespenster aus dem verfinsterten Podium da vorn aufgestiegen und hatten die drohenden Fäuste geballt? — Bei Gott! das hatte ich ja noch nie in diesem Satz erlebt! Noch nie haben da so schattenhafte Schemen ihr grauenhaftes Spiel getrieben.

Um zu zeigen, in welcher Weise Nikisch auf die Zuhörer und im besonderen Falle auf mich, den bereits Fünfzigjährigen, den wahrhaftig nicht so leicht in Begeisterungstaumel zu Versetzenden einwirkte, will ich — gerade weil Nikisch sicherlich auch in der Zukunft und in der Musikgeschichte als ein großer, besonders vielseitiger Dirigent dargestellt wird, der aber Beethoven doch nicht ganz gerecht geworden, dem Beethoven nicht sonderlich „gelegen" habe — eine Rezension von mir aus dem Jahrgang 1905 des Leipziger Tageblattes mitteilen. Man hat mir allerdings später gesagt, daß diese Besprechung über die C-moll-Symphonie einige Kollegen von der Feder zu der bedauerlichen Meinung gebracht habe, daß der Heinrich Zöllner reif fürs Irrenhaus sei. Sie lautete also:

„Wer Beethoven dirigieren will, der muß eine Wotansader in sich haben. Nikisch hat sie. Sie fließt nicht immer. Aber wenn sie einmal fließt, dann schlagen ihre heißen Wellen gleich einer Springflut vom Herzen des Leiters auf die Mitkünstler über. Und von diesen auf die Hörenden. So sind mir zwei Aufführungen von Beethovens Heroischer und der A-dur-Symphonie unter Nikischs Leitung Marksteine in meiner persönlichen Musikgeschichte.

Diesen Aufführungen reiht sich die gestrige der C-moll-Symphonie würdig an. Da war Blut, Leben. Da war Trotz, da waren heiße Tränen. Da waren auch graue Gespenster, da war furchtbares Sich-bäumen gegen ein zähnefletschendes Schicksal. Da war Menschenliebe, da war auch Erbarmen. Da war ein dumpfes Brüten, da war ein erst zager, dann sich aufhellender Blick auf die Lichtgestalt Hoffnung. Und da war endlich Sieg, jubelnder, herzerschütternder Sieg!

Das war's, was die gestrige Aufführung zu einer so großen machte: der Geist Beethovens schwebte über ihr. Und der Geist Beethovens hat mit Musizieren im landläufigen Sinne entsetzlich wenig zu tun. Freilich! Die Technik muß erst überwunden sein. Dann aber heißt's: wie Moses mit dem

Zauberstab an den Felsen in der Wüste schlagen. Dann erst springt der Quell. Dann erst lodert das Feuer. Dann erst erlabt sich das menschliche Herz an diesem unendlichen Segen.

Was heißt Musik? Tönereihen? Musik ist nichts anderes als ein Fluidum von einem menschlichen Herzen zum andern. Woher hat es das menschliche Herz, das in dem schlug, der diese manchmal so kribbelig, manchmal so fest aussehenden Notenzeichen fixierte? Wir wissen's nicht. Wollen's und können's nicht wissen. Ich denke aber: 's ist doch wohl ein Teil von jener Kraft, die einstmals das Riesenwort: Werde! donnerte. Und glücklich, wem in einem götterbegünstigten Augenblick ein solcher durch den Weltenraum schießender Funken ans Herz springt. Aber auch glücklich, wer diesen Funken in seinem, in anderer Herzen wieder zu neuem Leben anfacht. Das ist der Dirigent, der große Dirigent.

Soll ich einzelne Punkte aus der gestrigen Aufführung herausheben? Soll ich auch noch ein gewissenhafter Chronist sein? Meinetwegen. Ich will sogar eine abweichende Meinung äußern. Ich meine die Fermaten im ersten Satz. Das Sforzato, das Nikisch am Ende einer jeden Fermate machen läßt, ist nicht nach meinem Sinn. Steht auch nicht geschrieben. Solche feste Schlußpunkte, namentlich in der Pauke markiert, stören für mich den dramatischen Fortgang dieser Schicksalstragödie. Sind das Ausrufungszeichen? Nein, ich denke, mit Blut geschriebene markerschütternde Fragezeichen! Doch halte ich freilich auch eine solche andauernde fortissimo-Fermatennote ohne Schwächerwerden, aber auch ohne festen Endpunkt technisch für außerordentlich schwer. Ohne eine minimale Schlußabrundung nach der piano-Seite wird's nicht abgehen. Sonst war der erste Satz ein Wunder an Energie, an Zartheit, an tiefschmerzlichen Ergüssen.

Eine geradezu grandiose Wiedergabe fand der dritte Satz. Das waren die grauen Schatten, das waren die Gespenster, von denen ich oben sprach. Hört ihr die Bässe? Wie blutleere Schemen flattert's vorüber — eine Hexenzunft — vorbei! vorbei! Und herrlich die Berserkerwut, mit der die Bässe in ihre C-dur-Figur hineinfuhren. Und dabei doch klar! Wie Nikisch im triumphierenden Schlußsatz die Trompeten und Posaunen erst mächtig, glanzvoll heraustreten ließ, um sie dann sofort, wenn sie nur Füllnoten zu blasen haben, zum Heile der die Figur allein fortführenden ersten Violinen und Holzbläser abzudämpfen, das war wieder ein Zeichen seines eminenten Kunstverstandes, seines Stehens über der Aufgabe. Und dann die

Energie des Rhythmus bis zur letzten Note durchzuführen, ohne jegliches Erlahmen auch nur für einen Augenblick — ja, das erfordert eben eine Anspannung der Nerven von seiten des Dirigenten, von seiten des ganzen Orchesters, die ich nur mit dem Ausdruck „bewunderungswert“ zu quittieren imstande bin.“

Hatte ich Gesichte? Was, — wer war schuld daran?

Und fast feindselig schaute ich auf den kleinen Doktor Mirakel da vorn auf dem Dirigentenpodium.

Da mußte man ihm schon am nächsten Morgen auf der Grimmaischen Straße begegnen, da mußte er schon den Arm unterschieben zum gemeinsamen Flanieren, um einen kleinen Plausch abzuhalten über die Ereignisse des gestrigen Gewandhauskonzertes. Und von diesem Standpunkt aus konnte man ja die Sache viel harmloser ansehen. Die elektrizitätsgeschwängerte Luft war einer reineren, kühlen Atmosphäre gewichen, der Cagliostro von gestern war zum Herrn „Professor“ verwandelt, dem zwar auch noch in dieser Umformung die kleinen Mädchen voll gespannter Neugier in das blasse, geistreiche, jetzt so menschlich und gütig dreinschauende Antlitz blickten.

Nikischs Gesicht! Nun, die Welt kennt es durch die tausend Bilder an allen Ecken und in allen Photographiekästen. Der Mann mit dem träumerischen Blick und der ewigen Zigarette. Mir ist, als müßte dem vorm Himmel angekommenen Dirigenten Sankt Peter vor Erledigung aller Förmlichkeiten sofort eine Zigarette angeboten haben. Die Bilder zeigen Nikisch ja in so ziemlich allen Stellungen, mit verschiedenartigem Ausdruck im Gesicht — und doch geben sie, so getreu sie im allgemeinen sind, keinen rechten Begriff davon, wie schnell und wie eigenartig der Ausdruck in diesem Gesicht wechselte.

War Nikisch verschlossen? — Jedenfalls ging er nicht schnell aus sich heraus einem Fremderen gegenüber. War er einigermaßen unangenehm berührt — Gott, was konnte er für ein unglaublich kaltes, abgeschmacktes Gesicht ziehen! Blasiert war schon gar kein Ausdruck dafür. Auch das oft aufgesteckte „Geschäftsgesicht“ hatte keinen besonders einladenden Charakter. Aber der dann oft eintretende Übergang in heitere Stimmung war von unbeschreiblichem Reiz. Einen liebenswürdigeren Humor in einem Gesicht habe ich nur selten beobachtet. Oft trat dieser Wechsel so jäh ein, daß man geradezu auflachen konnte.

Seltsam ist, daß trotz dieser so überraschend schnell wechselnden Temperatur Nikisch sich eigentlich niemals gehen ließ. Er beherrschte sich fast vollständig. Zornig habe ich ihn

nie gesehen. Nur ein einziges Mal „eklig“. Das war bei einer Gewandhausprobe, zu der ich allein Zutritt hatte. Aber als „Kollege“ zählte ich nicht mit. Also war man unter sich. Da hat er zum ersten und letzten Male für meine Ohren und Augen einige Herren im Orchester etwas „geschunden“. Aber auch das noch mit einer gewissen Rücksicht, bis er endlich, nachdem die Stelle absolut nicht „klappen“ wollte, mit seiner etwas hohl klingenden, jetzt freilich ärgerlich gesteigerten Stimme den Sündern einige wenig schmeichelhafte Worte an den Kopf warf.

Aber das war absolute Ausnahme. Sonst war er der vollendete Takt selbst. In den Proben, ja auch in den Vorproben vor irgendeinem kleineren Publikum gab es nie einen offenbaren Ärger. Nikisch war die Schonung und Liebenswürdigkeit selber gegenüber seinen Kollegen. Er liebte offenbar keine dramatischen Explosionen. Er war taktvoll, höflich, gelassen und herzensgütig.

Um so erstaunter war einstens die Zuhörerschaft des Gewandhauses, als Nikisch im Gewandhauskonzert vor dem Adagio der Brucknerschen IX. Symphonie aufklopfte und ungefähr folgende „Konzertrede“ vom Stapel ließ: Er möchte sich ausbitten, daß man nicht so mit den Operngläsern hantiere — das störe ihn wahnsinnig. Und für das jetzt folgende große Adagio hätte er die größte Sammlung nötig. Sprach's, klopfte nochmals auf und begann das Adagio.

Ob Nikisch durch seine Rede die Aufmerksamkeit des Publikums für das Adagio sehr erhöht hatte, lasse ich dahingestellt sein. Jedenfalls richtete sich nun die Aufmerksamkeit des Auditoriums auf die dem Dirigenten gegenüberliegende Galerie, um die Störenfriede — natürlich waren es Damen — ausfindig zu machen, die den berühmten Dirigenten zu einer so ungewöhnlichen „Überschreitung“ seiner künstlerischen Funktionen veranlaßt hatten. Diese Episode bildete nach dem Konzert und später in der ganzen Stadt das allgemeine Gespräch — überall wurde Nikisch verdammt — er hätte seine Befugnis überschritten, das gehöre sich nicht, er hätte eine Dame öffentlich beleidigt usw. Ich glaube, ich war der einzige, der ihn öffentlich in Schutz nahm: daß der Künstler, wenn er in auffallender Weise in seiner Arbeit gestört werde — und dies sei wohl offenbar der Fall gewesen —, sich dagegen wehren müsse und dürfe. Das liege auch im Interesse der Zuhörer. Ich fand aber wenig Gegenliebe mit dieser Meinung in den „höheren Kreisen“. Nur das sozialistische Blatt erkannte mein Eintreten für den Kollegen an. Im übrigen äußerte man mit

Vehemenz die Meinung, daß der öffentlich auftretende Künstler sich anstarren lassen müsse, so intensiv, lange und mit welchem Gegenstand auch immer dem Zuhörer beliebe.

Ich verstehe ja eigentlich die so herb angeredeten und in ihren Bekanntenkreisen sicherlich etwas blamierten Damen vollständig; denn im Grunde muß es ein Genuß gewesen sein, das Mienenspiel Nikischs beim Dirigieren einer ihn begeisternden Musik zu beobachten. Auch weiß ich, wieviel Herzen junger und älterer Mädchen für den berühmten Dirigenten heimlich oder auch unheimlich schlugen — daß jede sich berufen fühlte, gegenüber dem interessanten fliegenden Holländer, dem bleichen Manne, die Rolle der Senta zu spielen, sein „Engel“ sein zu wollen — unbeschadet, daß er verheiratet war und schon erwachsene Kinder hatte. Aber ich erkannte auch: so hoch ein Künstler stehe, so vergöttert er von den Leuten sei, im Moment, wo er etwas Ungewöhnliches, mit der herrschenden Sitte nicht ganz Übereinstimmendes tue, hetzt er sofort eine ganze Meute sich auf den Hals. Da wollen plötzlich alle Leute — selbst die ungeschlachtesten, unbedeutendsten und vor allen Dingen die dümmsten — den „Takt“ gepachtet haben. Es ist so billig und so ganz ungefährlich, in das allgemeine Horn der entschiedenen Mißbilligung und Verurteilung zu stoßen. Alte Geschichten werden aufgewärmt, dummer Klatsch erscheint in neuer, wesentlich erweiterter Auflage, um der von so vielen beneideten Berühmtheit eins zu „versetzen“. Man sprach schon von einer „öffentlichen Entschuldigung“. Nun — Nikisch hat sie nicht gewährt. Und er tat recht daran.

Nikisch war sonst ungemein beliebt in Leipzig. Er konnte auch ein guter Gesellschafter sein. Er erzählte ganz ausgezeichnet Anekdoten, sprühte von Witz und Laune — wenn er aufgelegt war! Er redete auch gut in kleinerer, noch besser in größerer Gesellschaft. So erzählte er, als ihm in der Gewandhauschorprobe gelegentlich seines fünfundzwanzigjährigen Dirigentenjubiläums gratuliert wurde, sehr hübsch von seinem ersten Auftreten als Kapellmeister einer Operette. Es war in Leipzig im Alten Theater; die Sache wäre sehr gut gegangen, und am nächsten Tage sei er über die Leipziger Promenade stolziert in der Erwartung, daß man ihn erkennen und sich zuraunen würde: Seht, da geht der junge neue Dirigent, der seine Sache so vorzüglich machte. Aber kein Mensch habe ihn erkannt, und gedemütigt sei er nach Haus gepilgert. Das soll Nikisch so drollig erzählt haben, daß der ganze Chor höchlichst amüsiert war.

Als im Jahre 1905 Max Staegemann die Direktion des Leipziger Stadttheaters niedergelegt hatte, wurde Nikisch vom Stadtrat veranlaßt, an die Spitze des altberühmten Kunstinstituts zu treten. Lange hat er sich bedacht, ob die gemeinsame Leitung von Gewandhaus und Theater nicht seine Kräfte überstiege. Doch endlich entschloß er sich zur Freude seiner zahlreichen Verehrer für die Annahme.

Ich habe ihn damals mit folgenden Worten begrüßt:

„Ein Eichkranz, ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm aufs Haupt.
In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt.

So feiert Goethe in seinem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“ den alten Meistersinger. Richard Wagner alsdann stellte uns die Prachtfigur des Sachs auf die Bühne, sie vergoldend mit seiner unsterblichen Musik. Sie, verehrter Meister Nikisch, hatten dieses reichste, an Schaffenskraft überquellende Werk Wagners gewählt, daß es wie eine mächtige Fahne wehe über Ihrem künftigen Tun. Es war ein Symbol. Die heilige deutsche Kunst! Mit diesen Worten pflanzten Sie Ihr Panier auf. Und ehe diese Worte gestern kamen, hatten Sie schon in jedem Akt, in jeder Szene bewiesen, daß Sie nicht nur der berufene Mann sind, sondern auch der auserwählte. Es bedurfte ja dieses Beweises nicht. Was Sie sind, wußten wir alle längst; das wußte die Welt.

Aber es wehte doch ein ganz besonderer Geist über der gestrigen Aufführung. Gleich Lenzeshauch und gleich Frühlingssturm. Und dabei doch ein Geist der Ordnung, der Geist eines mächtigen Wollens und eines fast unumschränkten Könnens. Ich habe bereits vor einigen Monaten in diesen Blättern gerade die Direktion der Meistersinger durch Sie in beinahe enthusiastischer Weise besprochen. Die gestrige Aufführung überragte jene noch.

Sei es ein Vorzeichen für Ihre künftige Tätigkeit an unserem Kunstinstitut! Immer strebend, immer vorwärtsdrängend, hinzielend auf künstlerische Vollkommenheit — wir kennen ja alle diese Ihre Charaktereigenschaften. Damit haben Sie überall Ihre großartigen Erfolge errungen. Sie haben sie errungen, hinschauend auf ein edles, herrliches Weib: die Musik des Parnaß! Die Göttin hat Sie auf die Stirn geküßt — und Sie sind ihr immerdar ein treuer Jünger gewesen.

Sie wissen besser als ich und die anderen, welch schwere Kämpfe Ihrer warten! Die bösen Tage bleiben nicht aus. Und

auch jene Tage nicht, an denen es weder Sonnenschein gibt noch auch ein tüchtiges Gewitter — ich meine jene Tage der Gleichgültigkeit, der grauen Nebel, des langweiligen bedeckten Himmels. Man ist nicht froh, man ist aber auch nicht gerade traurig. Solcher Tage gibt's auch an jeder Bühne eine nicht geringe Anzahl. Man kommt darüber hinweg mit ehrlicher Arbeit, mit dem Bewußtsein: heut konnte es ja noch nicht vollendet sein; es fehlte an dem und dem; aber mit jedem Male soll's besser werden.

Und daß es immer besser werden wird, dafür bürgt uns Ihre so oft bewiesene Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit. Zähigkeit würde ein nicht ganz passendes Wort dafür sein — denn Ihre Art der Pflichterfüllung ist viel zu sehr mit Geist durchsetzt, daß sie sich mit jenem Wort deckte. Und dann haben Sie noch eine Eigenschaft, die für einen Leiter nicht unerhebliche Vorteile bietet: Sie lenken mit zwar fester, aber mit weicher Hand. So mancher merkt kaum, daß er an Ihrem Zügel geht!

Und nun noch ein Wunsch, den man sonst immer zum Geburtstage darzubringen pflegt: feste Gesundheit! Das Amt eines Dirigenten strengt nicht bloß den Geist an, sondern reibt auch den Körper auf. Das eines Theaterleiters nicht minder. Deswegen durfte dieser Wunsch zu Ihrem Geburtstagsfest als Operndirektor nicht fehlen.

Nun also Glückauf! Als wir vor einigen Tagen über die Zukunft der hiesigen Oper sprachen — soll ich Ihre Worte vor der Öffentlichkeit wiederholen? — Ja! Sie sagten also: „Leipzig soll eine Oper ersten Ranges erhalten, Vorstellungen wie in . . . . . (hier zögerten Sie einige Augenblicke), wie in Bayreuth!"

Mag dieses Wort weithin leuchten! Bayreuth — nicht etwa als der Gipfel der Vollkommenheit in jeder Beziehung gedacht; denn wie viele junge, noch wenig auf der Bühne bewanderte Kräfte wirkten da schon mit! Aber Bayreuth gedacht als die Kunststätte, an der ebenso kraftvolles Wollen, wie festes, vom Ziele nie abrückendes Streben das leitende Prinzip darstellt.

Und wenn ich an die gestrige Aufführung denke, so scheint mir Ihr erstrebtes Ideal in vieler Beziehung nicht unerreichbar zu sein. Und mit mir schienen dieser Überzeugung die vielen, vielen Hunderte zu sein, die das große Haus gänzlich füllten. Und so rufe ich die Anfangsworte dieser Begrüßung mit kleiner, aber wichtiger Veränderung auch Ihnen zu:

Ein Eichkranz, ewig jung belaubt,
Den setzt die Mitwelt dir aufs Haupt.
In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!"

Den Tag darauf erhielt ich von Nikisch folgenden Brief:

Leipzig, den 3. April 1905.

Sehr verehrter Freund!

Soeben habe ich Ihren Bericht im „Tageblatt" gelesen, und es drängt mich, Ihnen meinen aufrichtigen, herzlichen Dank dafür auszusprechen. Nicht aus befriedigter Eitelkeit über das mir in überreichem Maße gespendete Lob, sondern für das mir „urbi et orbi" kundgegebene Vertrauen in meine Führung der Leipziger Oper. Ich stecke mir die höchsten Ziele und gehe mit ehrlichem Enthusiasmus an die Arbeit — ob ich aber der richtige Mann an dieser verantwortungsreichen Stelle bin, habe ich ja doch erst noch zu beweisen, und deshalb ist es mir von höchstem Wert, daß man mir ein solches Maß von Vertrauen entgegenbringt.

Sie kennen aber das öffentliche künstlerische Leben selbst gut genug, um nicht zu wissen, daß es für eine erfolgreiche Wirksamkeit in meinem Falle von besonderer Wichtigkeit ist, von einer sachlichen, wenn auch strengen Kritik in meinen Bestrebungen unterstützt zu werden.

Ich glaube, daß ich nicht umsonst an Sie appelliere, wenn ich Sie um diese Unterstützung bitte. —

Für heute aber nochmals meinen aufrichtigen Dank mit freundschaftlich-kollegialem Gruß! —

Ihr herzlich ergebener Arthur Nikisch.

*

Das Jahr, in welchem Nikisch die Leipziger Oper führte, war künstlerisch ein glänzendes zu nennen — besonders ist mir eine Aufführung des Wagnerschen „Ring des Nibelungen" als ein hervorragendes Kunstereignis noch in bester Erinnerung. Aber auch bei minder wichtigen Anlässen nahm Nikisch den Stab des Theaterkapellmeisters wieder in die Hand, und man darf sagen: das war allemal ein kleines Fest. Sämtliche Faktoren bemühten sich, ihr Bestes zu geben.

Ich selbst konnte das mit ehrlichem Gewissen tun, um was mich Nikisch gebeten: seine Leistungen hielten auch einer strengen Kritik gegenüber stand. Ja, der Besitzer des Leipziger

Tageblattes gewann es sogar eines Tages über sich, mich zu fragen, ob ich denn Nikisch gegenüber nicht etwas zu freigebig mit meinem Lobe sei. Man hielte sich darüber auf, man spräche usw., usw. Ich erwiderte dem Herrn kurz und bündig, bezüglich der Beurteilung eines so genialen Künstlers wie Nikisch verbäte ich mir auf das entschiedenste die Einmischung von Leuten, die offenbar nicht zu begreifen imstande wären, daß der Besitz eines solchen Mannes für eine Stadt wie Leipzig ein wirklicher Segen sei. Wenn ich manchmal Superlative gebraucht hätte, so solle er als Besitzer der Zeitung doch froh sein, daß deren musikalischer Vertreter einen außergewöhnlichen Mann auch auf außergewöhnliche Weise anzuerkennen verstehe. Meine Bedingung wäre bei Übernahme dieses Redakteuramtes gewesen, daß ich stets meine Meinung ungeschminkt auf meine Weise sagen könnte. Paßte ihm dies nicht, so solle er sich gleich für morgen einen neuen Musikredakteur besorgen.

Der andere darauf etwas betreten: so war's nicht gemeint, Mißverständnis usw. Ich aber hatte Ruhe vor den Flöhen, die dem Herrn von Leuten ins Ohr gesetzt wurden, die Nikisch oder mir mißgünstig waren. Doch wie sich auch Künstler und Kunstfreunde freuten, einen wirklichen spiritus rector an der Spitze der Leipziger Oper zu haben, so war dieser Geist doch zu sehr von seinem Körper abhängig, um nicht nach Verlauf eines Jahres sein allzu bürdevolles Amt, müde und wohl auch ein wenig verärgert, niederzulegen. Es sei mir gestattet, auch hier die Worte anzuführen, die ich Nikisch zu seinem Abschied von seinem Amt als Opernleiter widmete:

„Er hat's getragen nur ein Jahr —
Er trägt's nicht länger mehr!

Und er tut recht daran. Er tut recht daran in seinem eigenen, im allgemeinen Interesse. Denn es ist ein allgemeines Interesse, daß eine Kraft wie Nikisch der musikalischen Welt möglichst lange erhalten bleibt. Das ist aber nicht möglich, wenn der Künstler in einer solchen Art und Weise seine sämtlichen geistigen und körperlichen Kräfte anspannen muß, wie es bei Nikisch der Fall war.

Nikisch fühlt das selbst; das ist der Grund seiner Demission. Und zwar der einzige Grund. Denn daß man ihm von allen Seiten entgegenkam, vor allem auch von Seiten der Sänger, des Orchesters, daß man seinen künstlerischen Anordnungen in jeder Beziehung willige Folge leistete, das gibt er zu, das erkennt er in vollstem Maße an. Aber was nützt alles Entgegen-

kommen, wenn die eigenen körperlichen Kräfte nicht ausreichen?

Nun könnte man sagen: das hätte Nikisch vorher wissen müssen. Vielleicht. Aber daß er versucht hat, mit Übernahme des Amtes eines Operndirektors dem musikalischen Leben Leipzigs neue, mächtige Impulse zu geben, sollen wir es ihm übelnehmen? Im Gegenteil! Der Wille war gut; bezüglich seiner körperlichen Kraft hatte er sich verrechnet.

Das Amt eines Operndirektors erforderte allerdings ebenso viel Kraft, ebenso viel Zeit, als seine anderen Ämter alle zusammen. Als Dirigent der Gewandhauskonzerte, der Berliner Philharmonischen Konzerte, der neuen Abonnements-Konzerte in Hamburg, als Studiendirektor des Konservatoriums war er bezüglich der Zeit von allen diesen Ämtern zusammen kaum so in Anspruch genommen, wie in seiner Tätigkeit als Direktor der hiesigen Oper. Und die letztgenannte Tätigkeit erstreckte sich auf volle elf Monate. Bleibt also nur ein Monat Ferien. Und wie solche Ferien ausgefüllt werden, das weiß man. Da kommen täglich so und so viele Telegramme, deren Beantwortung Überlegung, sogar Konferenzen mit den mitbeteiligten Faktoren des Theaters erheischt. Da kommen Sänger und Sängerinnen, die gehört werden wollen. Da kommen Instrumentalisten, die eine etwa eintretende Vakanz ausfüllen und Probe spielen wollen. Da kommen Komponisten, die ihre „soeben beendeten“ Opern vorspielen wollen. Tausenderlei Geschäfte, oft der unerquicklichsten Art, füllen die „Ferien“ des Operndirektors aus. Also kurz: er hat auch diesen Monat alle Hände voll zu tun.

Das hält schon schwer das Nervensystem eines Direktors aus, der in erster und mitunter ziemlich einziger Hinsicht Geschäftsmann ist. Aber sicher nicht das Nervensystem eines Mannes, der in erster Linie Künstler ist, der dieses Künstlertum in mannigfaltiger Beziehung beinahe täglich als Dirigent zu betätigen hatte. Und wie ist Nikisch bei seinen Aufführungen auf dem Posten! Da ist nichts Halbes dabei, da ist das ganze Nervensystem unausgesetzt in der regsten Arbeit!

Nur der aktive Dirigent kann ermessen, welcher geistige wie körperliche Kraftaufwand dazu gehört, die großen Werke unserer Literatur angemessen dem Publikum zu übermitteln. Nikisch hat nun wirklich Nerven wie Stricke, behaupte ich. Aber zu seiner fünffachen Tätigkeit würden Schiffstaue nötig sein. Und die sind auch bei ihm nicht vorhanden. Deswegen — so leid es uns in mancher andern Beziehung tut — müssen

wir ihm zu seinem Entschlusse aufrichtig gratulieren. Er wird sich wiederum mehr auf seine Tätigkeit als Konzertdirigent konzentrieren können, eine Tätigkeit, in der er unübertroffener Meister ist.

Daß sich Nikisch, wie in früheren Jahren, auch jetzt noch dann und wann als Operndirigent dem Leipziger Publikum vorstellt, ist anzunehmen. Es ist auch zu wünschen. Denn selbst seine Feinde werden anerkennen müssen, daß die von ihm geleiteten Opernvorstellungen Quellen reinsten Genusses waren. Wenigstens soweit es seine persönliche Betätigung anbetraf, soweit es darauf hinausging, Orchester und Sänger zu inspirieren, ihnen seine eigene Feinfühligkeit mitzuteilen, wie auch seinen Enthusiasmus einzuflößen."

* * *

Nach dieser einjährigen Exkursion ins Gebiet des Theaters wandte sich Nikisch wieder ganz dem Konzertdirigieren zu. Auch die Chordirektion interessierte ihn, und so hatte er gern dem Wunsche des Orchesters gewillfahrtet, das ihn einlud, die alljährliche Aufführung der Matthäuspassion am Karfreitig in der Thomaskirche zu dirigieren. Ich hatte verschiedene Aufführungen unter ihm gehört, ohne sagen zu können, daß diese — schon rein technisch genommen, aber wohl auch seelisch — auf gleicher Höhe mit den Interpretierungen der Orchesterwerke standen. Vor allem wurden die Choräle in der Hauptsache von ihm in einem allzu breiten Tempo genommen, die Fermaten dehnte er oft allzulang aus. Der „evangelische" Geist schien mir etwas zu fehlen, der Geist, der durchaus nicht immer feierlich sich zu geben braucht, sondern auch freudig, feurig, mitunter auch zornig. Freilich auch demütig. Aber immer stark.

Im allgemeinen gilt, technisch genommen, für mich die Maxime: die Fermaten werden nur ganz kurz gehalten, wenn der Satz dadurch in der Mitte unterbrochen wird (oder auch im Vorder- und Nachsatz). Nur bei Punkten und wirklichen Gedankenschlüssen dürfen die Fermaten lang gehalten werden. Man bedenke: der protestantische Choral ist seiner Hauptsache nach aus dem alten Volkslied entstanden oder demselben nachgebildet. Im Volkslied aber existieren Fermaten nur am Schluß der Strophe.

In dieser Hinsicht war der damalige Thomasorganist Straube, der den Bachverein leitete, seinem berühmten Kollegen ent-

schieden überlegen. Straube ließ die Choräle immer fast frei deklamieren und jeden Choral in seinem Hauptcharakter feststellen. Da war mitunter eine wahre Fröhlichkeit zu spüren. Und mit Recht. Nikisch aber war in diesen volkstümlichen Emanationen einer festen Glaubensüberzeugtheit nicht in seinem eigentlichen Element. In den ganz großen Sachen wie in der Begleitung der Arien, namentlich in den mysteriösen Stimmungen, war er wiederum der Meister.

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle einer Eigenheit der Direktion Nikischs zu erwähnen, die ihm oftmals als nicht ganz zu Recht bestehend vorgeworfen wurde. Das war das sogenannte Vordirigieren, d. h., daß er den kleinsten Bruchteil einer Sekunde voraus mit dem Taktstock auf einen Taktteil niederschlug, ohne daß er voraussetzte oder wollte, daß das Orchester auch bereits dort angekommen wäre. Dasselbe tat übrigens Ernst von Schuch in Dresden in noch mehr hervortretender Weise.

Die namentlich bei modernen Werken erzielte schöne Folge dieser Direktionsart war eine sehr weiche und feine Klangfarbe des Orchesters. Aber bei einer Art von Tonstücken rächte sich doch diese Angewohnheit. Das war bei den fugierten Allegros, namentlich Bachs und Händels, wo nicht die Farbe, sondern die Zeichnung die Hauptsache ist. Dort fehlte oft die rechte Präzision, das den — Nagel-auf-den-Kopf-Treffen —, namentlich war in Leipzig öfters ein nicht ganz festes Zusammengehen der ersten und der zweiten Violine etwa in schnellen Terzensechzehnteln u. dgl. bemerkbar.

Wie für die Farben im Orchester, so hatte auch Nikisch einen selten ausgeprägten Sinn für die Farbe der menschlichen Stimme. Deswegen war im Gewandhaus ein Mißgriff in dieser Hinsicht fast eine Unmöglichkeit. Ich saß in einer Hauptprüfung mit Nikisch in der Direktionsloge des Leipziger Konservatoriums zusammen. Es war schon spät geworden, und er hatte sich erhoben, um nach Haus zu gehen. Ich hielt ihn zurück: jetzt komme eine Nummer, die müsse er hören. Eine Stimme, die ihn sicher interessieren würde. Ich hätte sie schon für mein Sommerkonzert in Aussicht genommen. Nikisch blieb. Die Schülerin (die ihre Abgangsprüfung ablegte) sang die Sopranarie aus Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung" und einige Brahmslieder. Ich fragte ihn mit einem Blick. „Gott, das ist ja wunderschön", flüsterte er. Er blieb bis zum Ende, und wenn mich mein Gedächtnis nicht ganz trügt, sagte er schon damals, an demselben Abend: „Wenn die junge Dame bei Ihnen das hält, was sie heut zu versprechen scheint, so schlage ich sie

Arthur Nikisch im Jahre 1910

nächsten Winter fürs Gewandhaus vor.“ Das ist also geschehen. Die junge Sängerin war Elena Gerhardt.

Eine ähnliche Vorliebe hatte zu damaliger Zeit Nikisch für Helene Staegemann, nicht bloß ihrer lieblichen Tonfarbe wegen, sondern vor allem wegen ihres vollendeten Geschmackes im Vortrag. Wenn Nikisch eine dieser beiden jungen Sängerinnen begleitete, so war es, als wenn das Märchen durch einen Eichendorffschen Wald ritt.

Nachdem Nikisch sein Amt als Operndirektor niedergelegt hatte, verbreitete sich bald das Gerücht, daß Colonel Higginson von Boston, der Gründer und Mäzen des weltberühmten dortigen Symphonieorchesters, Nikisch veranlassen möchte, der Nachfolger des abgehenden Orchesterleiters Gericke zu werden. Daß Higginson gerade Nikisch in den Sinn kam, war kein Wunder. Denn letzterer genoß als Dirigent in Amerika dasselbe Ansehen wie in Europa. Andererseits wußte Higginson, daß Nikisch das Leben, die Leute in Amerika geradezu liebte. Als ich im November 1905 zu einem Besuch nach Amerika fuhr, rief Nikisch mir zu: „O Sie Glücklicher! Sie können nach Amerika gehen!“ Und als ich ihn dann fragte, ob er denn dies Land so gern hätte, antwortete er: „Ich liebe Amerika — ich liebe das große, scharf pulsierende Leben dort.“

Glücklicherweise blieb Nikisch Deutschland, Europa erhalten. Denn Leipzig hatte nur den Vorzug, ihn jede Woche des Winters zweimal als Orchesterleiter genießen zu können, in seiner ihm freigelassenen Zeit dirigierte er in Hamburg, Berlin, aber auch in Paris, Rom, London, Petersburg. Das klingt alles wie ein Märchen in unserer schalen Zeit, in der infolge der ekelhaften Verhetzung selbst die Luft der reinsten Kunst noch lange von giftigen Schwaden verpestet sein wird.

Und wenn irgendeiner, wäre Nikisch der Mann gewesen, durch seine Kunst, ja selbst durch den Zauber seiner Persönlichkeit die qualmenden Nebel dieser verlogenen Gehässigkeiten über unser Vaterland durchlichten und verjagen zu helfen. Er war ja doch als Vertreter der deutschen Kunst in erster Linie bekannt, wenn er auch selbst kein geborener Deutscher war. Ich sagte noch vor kurzer Zeit zu Richard Strauß: Nikisch hätte riskiert, nach Paris zu gehen, selbst auf die Gefahr hin, wie einst Richard Wagner schmählich ausgepfiffen zu werden.

Aber Nikisch wäre nicht ausgepfiffen worden. Dazu wirkte seine Persönlichkeit zu wenig offensiv, zu vornehm, zu ruhig. Und gerade die Musik birgt in sich eine übermächtige Kraft, die Seelen zu versöhnen, den Menschen zuzurufen: hört auf meinen

Herzschlag — und wer wird dann nicht tief vor sich selbst erröten, sich als wahrhaftiger Barbar erscheinen, wenn er sich noch von hohlen Zeitungsphrasen verdummen, seine Seelenstimmung verderben läßt!

Freilich sehe ich sie dort auf der Bank der Spötter sitzen: die Generale, die Staatsmänner, die Finanzleute — und die Ironie oder auch ein blinder Fanatismus in ihren Gesichtern scheint zu hohnlächeln: wir wollen keine Versöhnung — wir wollen Vernichtung!

Aber vor dem tiefen, unsäglich ernsten Blick aus einem Paar dunkelblauer Augen verändern sich doch ihre Züge, sie wenden sich wie verlegen zur Seite. Und wenn ich mir diese Augen so recht vergegenwärtige, so glaube ich sie im Antlitz eines jüngst verstorbenen genialen Mannes gesehen zu haben.

*

Wenn jemand ein Feind aller Roheit, aller gehässigen, gewöhnlichen Gesinnung war, so war es Nikisch. Es konnte ja auch kaum anders sein. Die unausgesetzte Beschäftigung mit einer Kunst, die ihre Wurzeln in einer unirdischen Sphäre hat, muß veredelnd nicht nur auf die Geisteskräfte, sondern auch auf das Gemüt wirken. Es ist schon wahr, daß die bedeutenden Menschen auch meist gute Menschen sind, daß sie für die Armen und der Not Preisgegebenen ein warmes, fühlendes Herz haben.

So trat auch Nikisch, als ich 1900 in Leipzig ein „Musikerheim" gründete, gern als Vizepräsident in den Vorstand ein. Trotz seiner knapp bemessenen Zeit nahm er, wenn er sich in Leipzig befand, eifrig an den Vorstandssitzungen teil und bewies durch manchen praktischen Vorschlag, daß ihm auch ein gesunder Sinn für das Reale nicht fehle. Weniger was ihn, als was seine Mitmenschen anbetraf. 1907 wurde der Verein aufgelöst und seine sehr beträchtliche Kasse der Altersversorgung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer in Berlin überwiesen.

Wenn Nikisch — was nur selten geschah — einmal eine kleine Gesellschaft gab, so ging es in der Familie des Meisters gemütlich genug her. Seine Gattin, selbst früher Sängerin und dann Schriftstellerin (sie hat u. a. verschiedene Textbücher zu Opern und Operetten geschrieben), war eine äußerst lebhafte Frau voller Witz und Laune. Von seinen Kindern war damals nur die älteste Tochter erwachsen, die bald darauf dem Konzertmeister Edgar Wollgandt die Hand zum Lebensbund reichte.

Mitja war noch ein kleiner Junge, der seinen Eltern durch seine Kränklichkeit manche Sorge bereitete.

Viel Zeit hatte der die Welt durchstürmende Vater freilich nicht seiner Familie zu gönnen, er hatte

„nicht zum Zeitvertreib zu gaffen,
Erst Kinder und dann Brot für sie zu schaffen" —

allerdings auch, wie bei Goethe, „Brot im allerweitesten Sinn".

Manche große Reise mitten im Winter hätte Nikisch wohl nicht unternommen, wenn er nicht an die Zukunft seiner Familie gedacht hätte. Eins allerdings erleichterte ihm das Reisen sehr: er konnte im Schlafwagen ebensogut die Nachtruhe genießen wie im eigenen Bett. Das hatte er in Amerika auf seinen zahllosen Reisen mit dem Boston-Orchester gelernt.

*

Wenn wir fragen, welche Komponisten der neueren Zeit er hauptsächlich bevorzugte, so sind in erster Linie Brahms und Bruckner zu nennen. Beiden stand er persönlich nahe. Aber auch Tschaikowsky lag ihm, namentlich mit seiner letzten Symphonie. Einer entzückenden Vorführung von Hugo Wolfs Serenade (in der Bearbeitung für kleines Orchester, mit der Solobratsche und dem Violoncello) entsinne ich mich besonders. Auch für die Gegenwart hatte er regstes Interesse, wenn er sich auch den ihm zu fratzenhaft und unlogisch erscheinenden künstlerischen Entladungen der neuesten „Moderne" gegenüber kühl verhielt und mitunter sarkastische Bemerkungen darüber nicht unterdrückte. Aber er war ein viel zu feiner Diplomat, um sich durch ungeschickte Äußerungen die von jenen Elementen genährte und auf sie eingeschworene Pressemeute auf den Hals zu hetzen. Einst fragte ich ihn, ob er die Kritiken über seine wichtigeren Konzerte läse. „So ziemlich alle", meinte Nikisch. „Nur wenn ich aus den ersten Worten herauslese, daß der Mann nichts anderes bezweckt, als mir was am Zeuge zu flicken — und das fühle ich recht schnell heraus —, dann lege ich sofort das Blatt weg. In diesem Sinne geschriebenes Zeug zu lesen halte ich nicht für gesund — nicht einmal für würdig." Ich fand diese Auffassung vernünftig und nachahmenswert.

Er war auch so liebenswürdig, mir dies persönlich zu beweisen. Trotzdem nämlich Anfang 1914 meiner unter seiner Direktion von den Berliner Philharmonikern gespielten III. Symphonie „Im Hochgebirge" von manchem Kritiker ziemlich übel mitgespielt worden war, brachte Nikisch sie doch auch in Hamburg zu einer glorreichen Aufführung. Was er für schön und

bedeutend hielt, dafür setzte er sich ein — mochte er auch so in Gegensatz zu einer gewissen Presse geraten.

Wenn Nikisch zuzeiten herben, oft ganz ungerechtfertigten Tadel in der Presse erfuhr, wenn an seiner Auffassung herumgenörgelt worden ist, so waren doch im letzten Jahrzehnt diese Stimmen seltener geworden. Man empfand auch an den ihm prinzipiell opponierenden Stellen, daß man sich nur unklug bloßstelle. Daß man doch nicht umhin könne, zu gestehen, daß ihn sein Stern eigentlich immer richtig geführt habe. Es war zu seinem 25jährigen Jubiläum als Dirigent der Berliner philharmonischen großen Konzerte, daß seine hohe Bedeutung als Dirigent und großer Musiker eigentlich ganz einhellig anerkannt wurde. Und Nikisch schien wirklich erfreut zu sein — der Vielbeschäftigte fand sogar Zeit, dem einzelnen zu danken, so auch mir, dem er schrieb, je mehr er sich dem Patriarchenalter nähere, desto kostbarer würde ihm der moralische Besitz, dessen er sich in der Anerkennung und dem Dank solcher Männer erfreue.

Nikisch im „Patriarchenalter"! Er sollte es nicht erreichen. Man hätte es ihm auch kaum geglaubt. Er war, er blieb immer jung für die, die seinem künstlerischen Flug in die Höhe zu folgen imstande waren. Und doch, wir müssen uns darein finden, daß dieses so lebhaft, so feurig pulsierende Herz zu schlagen aufgehört hat.

* * *

Da er in der Musik kein Schaffender war, so wird in wenigen Jahrzehnten der Name Nikisch nur noch eine Sage sein. Aber in dieser Sage wird es klingen und singen von Poesie, von großer mächtiger Erhebung der jungen und alten Herzen, hervorgerufen durch die Zauberhand eines zartgebauten, feingliedrigen Mannes, dessen Geist hinaus- und hinaufwuchs in unerforschte Weltensphären. Doch jetzt kehrt er nimmer von dort zurück, um uns als wirklich liebenswerter Mensch durch Blick und Händedruck zu erfreuen. Jetzt bleibt er in der rätselhaften Ferne, und manche verwandte Seele mag ihm wohl begegnen.

*

ERNSTES UND HEITERES AUS DEM LEBEN ARTHUR NIKISCHS

VON

DONAT DANIELSON

Arthur Nikisch hatte die Absicht, in späteren Jahren seine Erinnerungen zu schreiben. Vieles hätte er berichten können von den ersten Tagen seines Aufstiegs bis zum Ruhmesgipfel, von seinem Wirken, seinen Reisen und seinen Erlebnissen in vielen Ländern.

Nach seinem Hinscheiden unternehmen Freunde des verehrten Mannes, sein Lebenswerk zu schildern.

Was mir Arthur Nikisch von seinen Beziehungen zu den Großen im Reiche der Kunst und von seinen Erlebnissen erzählte, will ich hier wiedergeben.

*

Nikisch bewahrte Franz Liszt seine ganze jugendlich-schwärmerische Zuneigung. Immer wieder konnte er von den unvergeßlich schönen Stunden sprechen, die er bei Liszt in Weimar als junger Künstler zubrachte, und wie er sich insbesondere der Zuneigung dieses wundervollen Menschen erfreuen durfte. Liszt am Flügel war für ihn eine Einmaligkeit. Niemals in seinem späten Leben will Nikisch von einem Pianisten ähnliche Eindrücke empfangen haben. Mit Stolz erzählte Nikisch von einem Bankett nach einer von ihm geleiteten Faustsymphonie, wie Liszt ihn ehrte, indem er ihm mit den Worten zutrank: „Dem Auserwählten unter den Auserwählten."

*

Mit inniger Liebe gedachte Nikisch stets Anton Bruckners, und nicht genug konnte er von dessen Herzensgüte, von seinem Kindergemüt erzählen, und wie Bruckner seine musikalischen Eingebungen als Gottesgeschenke angesehen.

„Die Engerl haben mir diese herrlichen Harmonien im Traum zugetragen," pflegte er zu sagen, „und ich brauchte sie nur aufzuzeichnen." Tiefinnerlich und tiefempfunden war seine Gottergebenheit und Gläubigkeit.

Bruckner hatte schon eine Anzahl Symphonien fertiggestellt, ohne daß sich von einer Seite Interesse dafür zeigte. Der Direktor der Hofoper, zu gleicher Zeit Leiter des Wiener Philharmoni-

schen Orchesters, Jahn, wollte nichts von Bruckner wissen. Nachdem andere Städte Symphonien von Bruckner herausgebracht, gab Jahn nach langem Zögern endlich die Einwilligung zur Aufführung der IV. (Romantischen) Symphonie.

Bei der ersten Probe, welcher der Komponist beiwohnte, kam es zu Auseinandersetzungen. Einige Hörner E, andere Es waren die Veranlassung. Jahn dreht sich um und schreit Bruckner an: „Nun, Herr Bruckner, was soll's denn sein, E oder Es?"

Und Bruckner, besorgt, daß aus einer Aufführung wieder nichts wird, erwidert ganz eingeschüchtert:

„Ganz wie Sie wollen, Herr von Jahn, ganz wie Sie wollen!"

Als man Bruckner die Frage stellte, warum er in seinen Symphonien so oft Pausen machte, und dadurch die Längen fühlbarer werden, erwiderte er:

„Das muß doch so sein und ist doch natürlich. Reden Sie ununterbrochen? Müssen Sie nicht auch beim Sprechen Pausen machen, um Atem zu holen?"

*

Bruckner hatte Audienz beim Kaiser Franz Joseph, um sich für eine Ordensauszeichnung zu bedanken. Nachdem Bruckner seinen Dank hervorgebracht und der Kaiser ihm das Ende der Audienz begreiflich machte, blieb er noch und sagte schließlich:

„Ew. Majestät, ich hab' noch eine große Bitte."

„Was kann ich noch für Sie tun, mein lieber Bruckner?" fragte der Kaiser.

„Können Ew. Majestät nicht dem Hanslick von der Freien Presse verbieten, daß er mich allemal so heruntermacht?"

*

Nikisch erzählte u. a. von der Teilnahme an den Kompositionsstunden bei Meister Anton Bruckner. Da war auch ein älterer Schüler, der sich dem Schwabenalter näherte. Bruckner war von einer mangelhaften Arbeit dieses hochsemestrigen Schülers geärgert und schnaubte ihn in derbösterreichischer Natürlichkeit heftig an. Der Schüler sagte unter dem Eindruck dieser Standrede sehr kleinlaut: „Ach, Herr Professor, das ist hart für einen verheirateten Mann, so heruntergemacht zu werden." Wie Bruckner das Wort „verheiratet" hört, verfliegt augenblicklich sein Unmut, sein Cäsarengesicht glättet sich zur freudigsten Teilnahme und mit hinreißender österreichischer Liebenswürdigkeit fragt er: „Was, verheiratet san's aaa — wie geht's der Frau Gemahlin?"

*



ANTON·BRUCKNER

Mit den besten Glückwünschen dem Interpreten des Meisters in Verehrung zugeeignet
v. Emil Orlik 1920

(Aus der Arthur Nikisch gewidmeten Jubiläumsmappe)

In den heißen Sommertagen pflegte der beleibte Bruckner im Adamskostüm zu Hause in seiner Junggesellenwohnung in der Sitzbadewanne sich häuslich einzurichten. Er saß dann in kaltem Wasser, kühlte sich und arbeitete an einer auf seinen Knien ausgebreiteten Partitur.

Da klopft es an die Tür. Bruckner entsteigt dem Bad, öffnet die Tür und steht, nur mit der Partitur bekleidet, vor einer Dame, die gekommen war, um sich nach den Fortschritten ihres Sohnes, eines Schülers des Meisters, bei diesem selbst zu erkundigen. Bruckner sprudelte, stotterte, stammelte seine Entschuldigungen hervor, bis sich die Verlegenheit der Szene in Wohlgefallen auflöste.

*

Bruckner war vom Philharmonischen Orchester eingeladen worden, die Probe einer seiner Symphonien selbst zu leiten. Er steht vor der aufgeschlagenen Partitur am Dirigentenpult, hebt den Stab. Das Orchester, zum Spielen bereit, wartet auf den Niederschlag. Aber dieser kommt nicht. Da ruft ihm Konzertmeister Hellmersberger zu: „Fangen Sie doch an, Herr Bruckner!" Aber Bruckner in seiner österreichischen Höflichkeit sagt:

„Nach Ihnen, meine Herren, nach Ihnen!"

*

Gern erzählte Nikisch, wie er die Fünfte Symphonie Tschaikowskys vor der Vernichtung bewahrte.

Tschaikowsky war kein guter Dirigent! Bei der Erstaufführung der Fünften wurde diese in Petersburg in nicht mißzuverstehender Weise abgelehnt. Kurze Zeit nach diesem Ereignis hatte Nikisch eine Einladung nach Petersburg angenommen, er sollte ein Konzert zum Besten der Kaiserlichen Kapelle dirigieren. Auf die Anfrage des Vorstandes, welche Symphonie er zu leiten wünschte, gab er die Antwort: „Die Fünfte von Tschaikowsky." Darüber großes Entsetzen und lange Erklärungen, warum das nicht angängig. Nikisch hörte die Herren ruhig an und erwiderte, er wünsche trotzdem die Fünfte zu dirigieren, und bei einer ferneren Weigerung müßten die Herren auf seine Mitwirkung verzichten. Das wirkte — und nun schilderte Nikisch den Hergang bei der ersten Probe. Die Geiger mißmutig und nachlässig auf ihren Plätzen sitzend, die Blech- und Holzbläser lebhaft gestikulierend und wütend. Nikisch ließ alle ruhig gewähren und gab das Zeichen. Die schlechte Einstudierung durch Tschaikowsky löste er bald durch

seine eindringliche und unvergleichliche Art aus, und schon nach kurzer Zeit bemerkte er, wie die Geiger, Interesse nehmend, sich geradesetzten, die Bläser immer aufmerksamer wurden, und so groß wurde ihr Verlangen, daß sie stundenlang probierten. Nie hatte Nikisch in seinem späteren Leben — das sind seine eigenen Worte — eine größere Genugtuung empfunden, als nach beendigter Probe das Orchester ihm die stürmischsten Huldigungen bereitete und als nach der am Konzertabend mit großem Jubel aufgenommenen Symphonie Tschaikowsky zu ihm kam, ihn umarmte und ihm versicherte, daß er nach der Ablehnung des Werkes im Begriff stand, die Fünfte ins Feuer zu werfen.

Der Aufforderung, auch die Sechste (Pathétique) im folgenden Jahre zu leiten, kam Nikisch gern nach. Doch wurde dieser Tag ein Tag der Trauer. In der furchtbaren Choleraepidemie, die zu dieser Zeit in Petersburg herrschte, beging Tschaikowsky die Unvorsichtigkeit, von dem verseuchten Newawasser zu trinken, und mußte das mit dem Tode büßen. Am Tage des Konzerts war die Bestattung des Meisters, und unvergeßlich blieb es Nikisch, wie das Publikum abends nach der Aufführung der Pathétique unter vielfachem Weinen und Schluchzen den Saal verließ.

*

Noch einmal sollte Nikisch ähnliches erfahren.

Innige freundschaftliche Beziehungen bestanden auch zwischen Brahms und Nikisch. Nach einer Aufführung der Vierten im Leipziger Gewandhaus machte Brahms das Kompliment, daß er sein Werk noch nie in so vollendeter Weise gehört. Brahms freute sich, endlich die Berliner Philharmoniker unter Nikisch in Wien (1897) zu hören, und bat darum, daß er die Erste Symphonie dirigiere. Auch Brahms sollte diese Freude nicht mehr erleben: beim Eintreffen Nikischs in Wien trauerte man um den kürzlich verstorbenen Großen.

Fast alljährlich trafen im Sommer Brahms und Nikisch bei ihrem gemeinschaftlichen Freunde Johannes Strauß in Ischl zusammen. Viel erzählte Nikisch von den dort zugebrachten glücklichen Tagen, wie er auf Wunsch die letzten fertiggestellten Kompositionen von Strauß vom Blatt vorspielen, und wie Brahms ihm nicht genug danken konnte. Brahms gehörte zu den größten Verehrern von Strauß, und nach seiner Meinung waren Schubert und Strauß die Köpfe, denen die meisten musikalischen Einfälle entsprungen.

Von der Tochter Johannes Straufz' wurde Brahms um ein Autogramm ersucht. Auf sein Bild schrieb er die ersten Takte des Donauwalzers und darunter: „Leider nur von Johannes Straufz und nicht von Ihrem Johannes Brahms.“

*

Selbstverständlich hatte Nikisch auch Fühlung mit den Komponisten unserer Tage. Häufig sprach Nikisch davon, welche unermeſzliche Freude es ihm bereite, ein neues Werk von Richard Straufz vor sich zu haben. Diese Schöpfungen betrachtete Nikisch als Meisterwerke und bedauerte, daſz er nie in seinem Leben dazu gekommen, die Opern Salome, Elektra, Rosenkavalier zu dirigieren.

„Fundgruben zum Ausleben für einen Kapellmeister,“ das sind seine Worte.

*

Nach einer Aufführung der „Sinfonietta“ von Max Reger im Conventgarten zu Hamburg passierte eine sehr amüsante Geschichte. Im Künstlerzimmer des Conventgartens eine lebhaft flutende Gesellschaft, die in Bewunderungsausdrücken für das Werk schwelgte und die unvergleichlichen Schönheiten preist — und alle haben es verstanden! Nun kommt Professor Pfohl ins Künstlerzimmer, Nikisch geht auf ihn zu und sagt zu ihm:

„Nun, mein lieber Pfohlius, was sagen Sie zur Sinfonietta?“

Der Gefragte erwiderte: „Mein teurer Nikisch, ich muſz Ihnen leider sagen, daſz ich es nicht verstanden habe.“

Nun Nikisch: „Also noch einer, der es nicht verstanden hat.“

Pfohl: „Wer ist denn der?“ Nikisch: „Ich.“ Ungeheure Heiterkeit der beiden, die es nicht verstanden haben, groſze Verblüffung aller anderen, die es verstanden haben.

Nikisch erzählte, wie Max Reger komponierte. Täglich, zur festgesetzten Zeit, betrat Reger sein Arbeitszimmer, in dem drei Schreibpulte standen, die mit Arbeiten von ihm belegt waren. Reger ging an das erste Pult, stellte eine Notenseite fertig, lieſz die Tinte dann eintrocknen und ging an das zweite, stellte wieder eine Seite fertig, ging an das dritte und fing dann wieder bei der ersten Arbeit an. Zu gleicher Zeit arbeitete Reger an drei Werken.

*

Mit groſzem Interesse verfolgte Nikisch das Schaffen des jungen Erich Wolfgang Korngold und erkannte nach seinen Erstlingsarbeiten (Ballett Schneemann, Klaviersonate) die auſzer-

gewöhnliche Begabung des Knaben. Nikisch brachte wiederholt Orchesterwerke des jungen Komponisten im Leipziger Gewandhaus und durch die Berliner Philharmoniker in Berlin und Hamburg (Sinfonietta, Ouverturen). Der spätere große Erfolg der Korngoldschen Opern bereitete dem Meister die größte Freude.

*

Gegen Mitte der 90er Jahre war Nikisch Operndirektor in Budapest, und unter seiner Leitung fand die Erstaufführung von Puccinis „Manon Lescaut" statt, deren großer Erfolg sich später über alle Opernbühnen erstreckte. Bis zum Frühjahr 1921, wo Nikisch in Rom Orchesterkonzerte dirigierte, hatten sich beide nicht wieder gesehen. Zur Begrüßung kam Puccini nach Rom, und in häufigem Beisammensein tauschten sie ihre Erlebnisse und Erinnerungen aus verflossenen Zeiten.

Beide hatten sich inzwischen Weltenruhm erworben.

*

Von seinen Reiseerlebnissen plauderte Nikisch in sehr amüsanter Weise.

Bei einem Konzert in Leith war Beethovens Leonore angesetzt. Alles ging vortrefflich bis zum Einsetzen des Trompetensignals. Das kam nicht. Nikisch wartete, wartete — es kam nicht! Rasch lief ein Musiker ins Künstlerzimmer, wo sich der Trompeter aufgestellt, und veranlaßte ihn, zu blasen. Endlich kam das Signal, und die Ouverture konnte zu Ende geführt werden. Nach Beendigung des Konzerts kam der Trompeter ganz niedergeschlagen zu Nikisch und beteuerte, daß er an dem ganzen Vorfall unschuldig. Im Begriff, einzusetzen, stürzte sich ein Vorstandsmitglied auf ihn, riß ihm die Trompete aus der Hand und schrie ihn wütend an:

„Herr, wie können Sie sich unterstehen, hier im Zimmer zu blasen, hören Sie denn nicht, daß es drinnen schon angefangen hat?"

*

Mit dem Bostoner Symphonie-Orchester unternahm Nikisch 1888—1893 wiederholt Reisen durch die Vereinigten Staaten. Häufig stand Webers „Aufforderung zum Tanz" auf dem Programm. Immer mußte Nikisch, wie andere, dieselbe Erfahrung machen, daß am Schluß vor der Wiederkehr des Einleitungsthemas das Publikum glaubt, das Stück sei aus, und daß in seinen Beifallskundgebungen der Schluß verlorengeht. Zunächst

amüsierte er sich darüber, später ärgerte es ihn, und er verabredete mit dem Orchester, die letzten Takte ganz fortzulassen. Wie grosz war nun sein Erstaunen, als in einer ganz kleinen Stadt nach dem gekürzten Vortrag des Stückes das Publikum jede Beifallskundgebung unterliesz und auf den Schlusz zu warten schien. Am nächsten Tag stand in der Zeitung eine scharfe Kritik, die es als skandalös bezeichnete, Weber so zu verstümmeln. Daraufhin machte das Orchester die „Aufforderung" wieder ohne Strich.

In seiner späteren Laufbahn hat Nikisch es niemals wieder erlebt, dasz das Stück ohne Störung zu Ende geführt werden konnte.

*

Auf den Reisen, die Nikisch mit dem Bostoner Orchester unternahm, pflegte er hervorragende Instrumentalkünstler des Orchesters als Solisten auftreten zu lassen, u. a. besasz er in diesem einen ausgezeichneten Kontrabaszvirtuosen. In einem dieser Konzerte sollte nun der Kontrabassist, der, wie Nikisch erzählte, ein Künstler ersten Ranges seines Instruments war, ein Konzert von Bottessini spielen, das mit Flageolettönen in der höchsten Lage besonders ausgestattet war. Um diese Töne nun auszuführen, war der Spieler gezwungen, sich mit dem Leib auf sein Instrument zu stützen, den Oberkörper nach vorn zu neigen und bedacht zu sein, das körperliche Gleichgewicht nicht zu verlieren. Was geschieht? Bei einer besonders hinschmelzenden Flageolettstelle verliert der Unglückliche das Gleichgewicht, schieszt nach vorn über und rumpelt mit seinem Instrument ins Publikum. Diese auszergewöhnliche Leistung verstand das kunstverständige Publikum zu würdigen und belohnte sie mit brausenden Beifallskundgebungen.

*

In diesem Orchester war einer der Flötisten — Franzose — ein sehr eitler Künstler, der Nikisch schon oft darum gebeten, ihm doch auch einmal Gelegenheit zu geben, sich als Solist dem Publikum vorstellen zu dürfen. Nikisch vertröstete ihn auf spätere Zeiten; der Franzose liesz mit Bitten nicht nach, und schlieszlich gab Nikisch die Einwilligung, dasz er in einer kleineren Stadt des Westens sein Flötenkonzert ansetzte. Am Abend betrat der Flötist stolz das Podium — das Konzert beginnt. Im zweiten Satz, beim Adagio, hört Nikisch ein Geräusch. Zunächst konnte er sich das gar nicht erklären, schlieszlich aber konnte er genau wahrnehmen, dasz es das Klirren

und Klingen von Münzen, die auf einen Teller fielen, war. Abbrechen und um Ruhe bitten, schien bei diesen aus Farmern und Cowboys bestehenden Zuhörern nicht ratsam. Dem Flötisten bricht der Angstschweiß aus, er wird nervös, schmeißt, bricht ab und verschwindet. Nikisch erkundigte sich, was die Störung zu bedeuten und wer sie veranlaßt, und bekam die Aufklärung. Zur Sicherstellung des nächsten Abonnementsabends ließ der Veranstalter den Kellner von Mann zu Mann gehen, jeder warf sein Geldstück auf den Teller und erwarb so das Recht auf Einlaß. Rücksicht auf die Künstler kennt man dortzulande noch nicht.

Um eine Solonummer hat der Flötist nicht wieder ersucht.

*

Alljährlich kam Nikisch nach Petersburg, wurde dort gefeiert und umjubelt wie wohl in keiner Stadt der Welt. Die Zeitungen voll des Lobes, und ein Kritiker schrieb über die faszinierende Art seines Dirigierens. Beim nächsten Konzert hörte Nikisch aus einer vorderen Reihe deutlich die Worte: „Nicht wahr, liebe Olga, du sagst es mir, wenn er zu faszinieren beginnt."

*

Bekannt ist die Anekdote, wie Freunde sich nach einer „Tristan"-Aufführung treffen und auf die Frage des einen: „Wie war es?" die Antwort erfolgt: „Nun, man lacht!" Nikisch hatte es wirklich erlebt, daß in einer „Tristan"-Vorstellung gelacht wurde.

In Magdeburg war es, wo er vor vielen Jahren eine „Tristan"-Aufführung besuchte. Das Vorspiel war beendet, die Gardine teilt sich, und der Steuermann beginnt sein Lied: „Frisch weht der Wind der Heimat zu." Da hörte Nikisch ein Gekicher, das sich bald zum anhaltenden Gelächter entwickelte. Fassungslos stehen die Herren auf der Bühne und keiner kann sich den Grund erklären. Schließlich läuft der Regisseur ins Parterre, und was er dann auf der Bühne gesehen, das war wirklich zum Lachen! Abends vorher gab man das Ballett „Die Reise um die Welt in 80 Tagen", und gerade über Isoldens Zelt war eine Soffitte hängengeblieben, worauf in großen Lettern stand: „Von Dover bis Calais first class 15 shillings, second class 10 shillings."

*

Noch ein anderes Theatererlebnis blieb Nikisch unvergeßlich. Auf einer Bühne war „Siegfried" mit einem Gast, dem

man vor der Aufführung Instruktionen gab, bei seinem Auftritt vorsichtig den Amboß zu umgehen usw. Als Siegfrieds Auftritt kam, lief dieser, den Bären vor sich treibend, so ungestüm über die Bühne, daß er, am Amboß vorüberlaufend, auf das Pedal tritt, so daß der Amboß auseinanderfällt. Verzweiflung! Was tun? Die ganze Handlung gestört, denn erst zum Schluß des Aktes bei den Worten: „So schneidet Siegfrieds Schwert" soll der Darsteller auf das Pedal treten, damit der Amboß sich teilt. Ein älterer Künstler, der den Mime sang, bewahrte die Ruhe und machte dem Regisseur ein Zeichen, er würde die Sache schon wieder in Ordnung bringen. In der Wandererszene näherte sich Mime rückwärts dem Amboß, und es gelang ihm schließlich, die beiden Hälften wieder so aneinander zu bringen, daß sie einschnappten. Dabei war aber ein neues Malheur passiert. Mimes Leibchen hatte sich im Amboß eingeklemmt, nun konnte er nicht von der Stelle, zieht, zerrt, erst ruhig, dann energischer, und schließlich befreit er sich auch, — aber er hinterließ ein Andenken, — ein Teil seines Leibchenrückens hängt im Amboß. Und nun brach das Gelächter los. Ob Mime am Herd den Sud braute oder die Vorbereitung zur Wanderung traf, alles wurde belacht bis zum Schluß, wo Siegfried den Amboß zerteilte und der Fetzen aus Mimes Leibchen herausflog. Einen Heiterkeitserfolg hatte wohl Siegfried bis dahin und auch wohl später nie wieder erlebt.

*

Im Jahre 1916 dirigierte Nikisch im Hamburger Stadttheater eine Aufführung des „Rheingold". Das Orchester spielt die Verwandlungsmusik, die in die Nibelheimszene hinüberführt. Auf der Bühne befindet sich Mime, aber Alberich, der den Dialog zu beginnen hat, fehlt infolge einer Unachtsamkeit. Nikisch erkennt die Gefahr, gibt dem Orchester ein Zeichen, das die Situation sofort erfaßt, den Wink Nikischs schnell versteht und die Überleitungsmusik noch einmal spielt. Man hält wieder bei dem Einsatz Alberichs, aber der Unglückliche fehlt noch immer! Nikisch, der Not des Augenblicks gehorchend, winkt dem Orchester von neuem zu — man spielt abermals, zum dritten Male, die Überleitungsmusik. Nun erscheint aber endlich Alberich, und der Darsteller, seines Zuspätkommens sich bewußt, glaubt annehmen zu dürfen, daß das Orchester inzwischen die Szene ohne ihn gespielt habe und läßt den ganzen Teil seines Dialogs fallen. Da geschah das Bemerkenswerte, daß das Orchester auf einen neuen Wink von Nikisch hin so-

fort wieder die Situation erkannte und mit bewunderungswürdiger Anpassung durch einen Sprung den Sänger einholte und so die Szene rettete. Nikisch hat sich über die Intelligenz, die Elastizität und die Biegsamkeit des Hamburger Stadttheater-Orchesters bei dieser Gelegenheit außerordentlich gefreut und sie auf das rühmlichste hervorgehoben.

*

Nikisch, klein von Figur, erschien auf dem Podium wesentlich größer. Als er einmal auf der Bahn durch den Speisewagen ging, hörte er, wie eine Dame zu ihrer Nachbarin sagte: „Sieh mal, Nikisch en miniature."

*

Nikisch war zur Erholung nach Monte Carlo gereist. Da er stark erkältet war, nahm er, etwas abseits von den Spieltischen, einige Formamint-Tabletten. Gleich darauf hörte er, wie eine Dame zu ihrem Begleiter sagte:

„Um Gottes willen, der nimmt Gift!"

*

Ein bekannter Künstler, der häufig die Frauen wechselte, nahm sich die sechste. Als man Nikisch davon Mitteilung machte, sagte er: „Die Neunte ist mit Chor."

* * *

Wäre es Arthur Nikisch vergönnt gewesen, seine Erinnerungen persönlich aufzuzeichnen, so hätte er sicherlich auch der Stadt und seiner treuen Kunstgemeinde gedacht, der er von ganzem Herzen zugetan war — Hamburg! Ein Vierteljahrhundert war Nikisch im Konzertsaal und in der Oper wohl die beliebteste Erscheinung. Mit Begeisterung hing das überfüllte Haus an seinem Zauberstab, der eine Welt von Tönen zum Erklingen brachte. Festtage waren das für uns — Stunden des ungetrübten Genusses dankten wir unserem Nikisch, und noch oft werden wir uns des herrlichen Künstlers und liebenswerten Menschen erinnern.

*

ERINNERUNGEN AN

ARTHUR NIKISCH

ALS FREUND UND LEHRER

VON

ALBERT VAN RAALTE

Als ich am 24. Januar 1922 von der Schriftleitung der Haager Zeitung „Het Vaderland“ aufgefordert wurde, zum Tode Arthur Nikischs einen Nekrolog zu schreiben, habe ich dieses abgelehnt, denn obwohl es viele Leute tröstet, über teure Freunde, die ihnen vom Tode entrissen wurden, schreiben oder reden zu können, nahm mir das Leid sogar die Möglichkeit, meine Gedanken logisch niederzuschreiben. Der Auftrag wurde mir zu schwer, da ich mich mit dem Gedanken an den Tod Nikischs an diesem Tag noch nicht vertraut machen konnte und die traurige Wirklichkeit mir jedesmal einen Stich ins Herz gab.

Auch jetzt, wo ein halbes Jahr verflossen ist, seit die Welt ihren größten Meister des Taktstockes verlor, fällt es mir noch schwer, an das Hinscheiden dieses genialen Menschen zu glauben, und nur mit Zentnerlast beladenem Herzen erfülle ich hier meine Pflicht, in einfachen Worten eine Skizze über meine Erinnerungen an Meister Nikisch niederzuschreiben.

Kein Konzert, keine Opernaufführung, keine Probe, die ich dirigiere, ja kaum ein Tag vergeht, ohne daß ich zurückdenken muß an die Zeit, wo ich die Gelegenheit hatte, in Nikischs nächster Nähe zu leben und zu lernen.

*

Nach langem Streben nahm Nikisch mich als seinen Schüler an, nachdem ich schon auf seine Veranlassung hin drei Jahre am Kölner Konservatorium studiert hatte. So groß war das Interesse des Meisters seinen Schülern gegenüber, daß er, statt für seine Leistung Honorar zu verlangen, den Wunsch hegte, man solle ihn auf allen oder den meisten seiner Konzertreisen begleiten, um in den Proben und Aufführungen alle seine Handlungen zu beobachten.

„Beobachten“ ist hier wohl das richtige Wort, denn Nikischs Unterricht war nicht der Unterricht im Sinne des Wortes, dozieren oder Stunden geben, denn Dirigieren ist kein Handwerk, das sich erlernen läßt. Wie gesagt, beobachten in

seinen Proben und Konzerten und dann mit ihm das Beobachtete besprechen und diesbezüglich Fragen beantworten und stellen, das war die Hauptsubstanz, und das war auch wohl das Wichtigste. Da lernte man, wie man den Orchesterkörper und jeden Orchestermusiker einzeln zu behandeln hatte. Wenn Nikisch in einer Probe abklopfte, waren immer die ersten Worte: „Sehr schön, meine Herren, aber ich möchte Sie doch um dieses oder jenes gebeten haben", und dann fing er an zu retuschieren, zu verbessern und aufzubauen. Wenn es irgendwie möglich wäre, sollte man jedem einigermaßen hervortretenden Instrumentalisten so viel Freiheit wie nur möglich lassen und nur, wenn es der Einheitlichkeit des auszuführenden Konzertstückes schaden könnte, sollte man diesen Orchesterkünstler nach seinem eigenen Willen zwingen.

Einmal fragte ich den Meister, wie er dazu gekommen sei, die Posaunenstelle (fis, h, g usw.) in der Durchführung der Schumannschen D-moll-Symphonie (Ed. Peters, ab Seite 16) bedeutend langsamer spielen zu lassen als alles Vorhergehende und Nachfolgende.

Die Antwort war sehr begreiflich und logisch, und zwar:

„Das habe ich von jeher so empfunden, und ich hätte nie anders dirigieren können. Tüfteln und suchen, wissen Sie, das tu ich nicht; wenn ich auch schon mal verschiedenes „anders" mache, nun, dann ist das so, weil ich es tun muß von innen heraus, aber glauben Sie nur, daß ich mir niemals bei einer Partitur im voraus überlegt habe: Was kann ich da nun mal für nicht alltägliche Besonderheiten bringen?"

Hätte er so gedacht und gehandelt, dann wäre dieses Buch nicht geschrieben, denn dann wäre Nikisch eben nicht der geniale Künstler gewesen, der er war.

Aber mit der Frage über das breitere Zeitmaß dieser Posaunenstelle hatte ich beim Meister eine Erinnerung wachgerufen, und er erzählte sie mir:

„Ich war noch als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, als ich in Vertretung des erkrankten Carl Reinecke im Gewandhaus ein Konzert dirigieren sollte, und zwar (da Reinecke erst Dienstag abend abgesagt hatte) ganz unvorbereitet und nur mit einer, der öffentlichen, Hauptprobe am Mittwoch vormittag. Ouverture Genoveva, Klara Schumann spielte das Klavierkonzert, und dann kam die IV. Symphonie. Wie immer war auch diesmal zur Hauptprobe der Saal ganz besetzt, und man betrachtete damals schon auch diese Proben als Aufführungen. Ich nahm mir vor, gleiches zu tun, aber es

ging nicht, es war ganz unmöglich! Schon in den ersten Takten der Symphonie mußte ich wiederholt unterbrechen, und obwohl ich das Werk selber auch zum ersten Male dirigierte, konnte ich nicht von der von mir geträumten Auffassung, die ja ganz anders war als die, der das Orchester augenscheinlich gewohnt war zu folgen, abweichen.

Als ich nun bei dieser bewußten Stelle angelangt war, wovon wir vorhin sprachen, dachte ich auf einmal: Herrgott, ich tüftele hier herum an einem Werk und versuche ganz neue Sachen hineinzubringen, während dort in der ersten Reihe im Saal die Witwe des Komponisten sitzt. Am Ende ist sie wohl schon hinausgelaufen. Da benutzte ich eine kurze Pause, mich unmerklich umzusehen, und da saß das alte Frauchen und weinte, blickte zu mir hinauf mit verklärten Augen und nickte mir ermutigend zu. Da war ich beruhigt und probierte fleißig weiter.

Als ich später in Boston in einem meiner ersten dortigen Konzerte dieselbe Symphonie aufführen ließ, wurde ich in einer dortigen Zeitung, eben wegen der nämlichen Stelle, wonach Sie mich vorhin gefragt haben, sehr verrissen. Da dachte ich dann an die eben erwähnte, meine erste Gewandhausprobe zurück und ließ diesen Kritiker ruhig weiter kritisieren."

In bezug auf Kritik glaube ich wohl noch folgendes erwähnen zu dürfen.

Nach reifer Überlegung faßte Nikisch einmal den Entschluß, in einem Gewandhauskonzert Beethovens Zweite Leonoren-Ouverture, statt so wie sie komponiert war, mit der Koda der D r i t t e n aufzuführen. Wie beliebt und verehrt, ja vergöttert Nikisch auch war, dieser — sagen wir — Freiheit wegen wurde er von der Presse angegriffen. Und auch in verschiedenen der Kritiken über das darauffolgende Berliner Montagskonzert in der Philharmonie, wo dasselbe Experiment stattfinden sollte, wurde ihm das Recht dieser Änderung strengstens abgestritten und die Aufführung als verfehlt bezeichnet. In diesem Konzert aber hatte er die Zweite Leonoren-Ouverture so aufgeführt, wie Beethoven sie komponiert hatte!

Der Meister aber war ein zu feiner Mensch, um von diesem unverzeihlichen Irrtum der Presse je Gebrauch zu machen.

* * *

Zwei Erlebnisse erzählte der Meister selbst gern:

Nikisch war, wie bekannt, der Abgott Rußlands — aber er war auch persona gratissima am Hofe Alexanders III. und

Nikolaus II., der den deutschen Meister bei jeder Gelegenheit auszeichnete. Im Jahre 1911 dirigierte er auf Einladung des Zaren dessen eigenes Hoforchester, das aus den ersten Musikern aller Kapellen Rußlands bestand, im Winterpalais in Petersburg. Nikisch hatte soeben ein glänzendes Konzert, das mehrere Lieblingsstücke des Zaren — vor allem Wagner — enthielt, beendet. Der Kaiser nähert sich unserem Dirigenten in der ihm eigenen schüchternen, etwas befangenen Weise und sprach ihm sein Entzücken über seine Leistung und die Hoffnung aus, ihn im nächsten Jahre an derselben Stelle wiederzusehen. Noch am späten Abend — am nächsten Morgen wollte „Arthur Augustowitsch", wie unser Nikisch genannt wurde, abreisen — erschien Graf N., ein Adjutant des Zaren, versicherte den Künstler nochmals der besonderen Zufriedenheit seines hohen Herrn, der, wie er wisse, Herrn Nikisch eine besondere Ehrung zugedacht hätte — wenn — wenn —. Er schloß den Satz mit den Worten: „Majestät stellt Ihnen anheim, ob Sie den hohen Annen- (oder Andreas-?) Orden oder — ein Honorar für Ihre Leistungen wünschen", worauf Nikisch — sehr zur Enttäuschung des Adjutanten — lakonisch antwortete: „Das Honorar!" Wie recht Nikisch damit hatte, zeigte sich am nächsten Morgen, als ein eigener Kurier des Kaisers kurz vor Abreise des Dirigenten atemlos mit dem hohen Orden im Auftrage des Zaren erschien und dazu bemerkte, daß ein zweiter Bote des Kaisers auf dessen Geheiß auf dem Bahnhof Nikisch erwarte, um ihm dort denselben Orden zu überreichen, falls Bote Nr. 1 Nikisch nicht mehr im Hotel angetroffen haben sollte!

*

In der Philharmonie in Berlin dirigierte Nikisch die Pathétische Symphonie von Tschaikowsky. Es war, wie immer, fabelhaft. Nach Beendigung des Konzerts besuchen ihn verschiedene Freunde im Künstlerzimmer, darunter eine Frau Bankier H. Nikisch hatte schon oft den Ring dieser Dame bewundert, eine dunkle Perle mit Brillanten umsetzt, und auch diesmal lobte er wieder den Geschmack der Zusammenstellung und den Glanz der Steine, worauf er die Antwort erhielt: „Dieser Ring gehört ja schon längst Ihnen."

Einige Monate später verließ Nikisch Leipzig vom Bayerischen Bahnhof aus, um in Prag als Gast zu dirigieren. Der Orchesterdiener des Gewandhauses brachte ihm noch einige Sachen zum Zug und fragte ihn, ob er schon etwas gehört habe

über einen Eisenbahnunfall zwischen Berlin und Leipzig. In Prag angekommen, las er in einer dortigen Zeitung, daß tatsächlich der Unfall stattgefunden und zwei Tote gefordert hatte: einen Reichstagsabgeordneten aus Bayreuth und eine Dame, deren Identität nicht festzustellen war, deren Trauring aber die Ortsbezeichnung Nizza und ein Datum enthielt. Er dachte schon bei sich, dies könne die bewußte Frau H. sein, denn sie hatte in Nizza geheiratet, aber er wollte schließlich nicht daran festhalten. Tatsächlich stellte sich später heraus, sie sei es gewesen, und Nikisch fand bei seiner Heimkehr den obenerwähnten Ring mit beigefügtem Zettel: „Dieser Ring soll nach meinem Tode Arthur Nikisch gehören." Berlin und das Datum des Konzerts der Tschaikowsky-Symphonie in Berlin. Trotzdem Nikisch viele Ringe besaß, die er als Geschenke in Rußland und England mit der Zeit erhalten hat, ist dieser Ring der einzige gewesen, den er je, aber auch immer getragen hat.

* * *

Über den Menschen Nikisch wird folgende kurze Episode einen Einblick geben.

Es war schon vorgeschrittener Frühling, und Nikisch hatte eine anstrengende Saison von hundertundzwölf öffentlichen Konzerten und Proben hinter sich, als die Intendanz einer kleinen großherzoglichen Residenz in der Nähe von Leipzig ihn einlud, das Festkonzert ihrer Kapelle zugunsten ihres Witwen- und Waisenfonds zu leiten. Er hatte sehr wenig Lust. Das Orchester war wohl nicht als erstklassig zu qualifizieren, und auch das angebotene Honorar war ihm zu gering. Als er nun dankte, ließ man ihn nicht in Ruhe. Schon tags darauf erschien der gesamte Orchestervorstand in Leipzig in der Wohnung des Professors und bat ihn, doch noch von seinem schon genommenen Entschluß abzugehen, da er im Glauben sei, nur diese Leitung könne das Konzert für das Orchester zu einem finanziellen Erfolg führen, und das wäre ihnen doch die Hauptsache. Die aufrichtige Art nun, wodurch die Herren ihm diese zwar gutgemeinte, aber doch wenig freundlich klingende Auseinandersetzung ihres Anliegens brachten, gefiel ihm, und er versprach, die Leitung des Konzerts zu übernehmen, wenn der Vorstand bei seiner Intendanz durchsetzen könnte, das Honorar zu erhöhen. Dies geschah. Nikisch hielt vier Proben ab, engagierte zehn Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters für eigene Rechnung zur Verstärkung zum

Konzert, und die Wirkung war fabelhaft. Was er aus diesem verhältnismäßig mittelmäßigen Orchester gemacht hatte in diesen vier Proben, war einfach unerhört gewaltig. Als ihm aber in der Pause des Konzerts das Honorar eingehändigt wurde, übergab er dies, so wie er es bekam, dem Orchestervorstand für den Witwen- und Waisenfonds.

* * *

Es wäre mir ein leichtes, hier noch tausenderlei Beispiele von Nikischs edlem Charakter anzuführen, aber schließlich ist der Raum gemessen, und es drängt sich mir noch eine wichtige Lehre, die Nikisch seinen Schülern mitgab, aus der Feder.

„Eine Stimmung zu schaffen," sagte er öfter, „ist wohl mit die wichtigste Aufgabe des Dirigenten. Und wenn man eine Symphonie noch so schön dirigiert und in den Pausen zwischen den verschiedenen Sätzen nicht schon die Atmosphäre für den nächsten Teil schafft, dann hat man nicht das Höchste erreicht."

Und nicht nur im Dirigieren, sondern auch im Leben wußte Nikisch immer diese Stimmung herbeizuzaubern.

Nachdem ich schon lange in der Praxis war, ist es mir noch oft vergönnt gewesen, mit dem Meister zusammenzukommen und ihn an der Spitze von verschiedenen großen Orchestern zu sehen, und bis zuletzt ist er mir der Stern geblieben, der nicht verbleicht.

Ende Juli 1921 gab ich ihm das Geleit an Bord des Dampfers, der ihn zu einer großen Konzerttournee nach Südamerika brachte, nicht vermutend, daß ich ihn nie mehr sehen sollte.

Wie wohl seine meisten Schüler, verdanke auch ich diesem Größten unter den Großen viel, ja sehr viel, und nicht ohne die tiefste Rührung bringe ich dem edlen Menschen und Freund, dem genialen Lehrer meinen innigsten Dank.

*

ARTHUR NIKISCH

EINE KUNSTBETRACHTUNG

VON

ALEXANDER MOSZKOWSKI

Nicht das sei hier gesagt, was oft gesagt schon ist,
Daſz er den Goldgehalt des Kunstwerks ganz ermiſzt,
Daſz er zum Lichte bringt die Schätze, die da schliefen
In jeder Partitur, in ihrer Schächte Tiefen;
Denn sicher ist das Musikalische
Von gleicher Art wie das Moralische,
Wie schon erklärt der Tübinger Prophet,
Daſz es in jedem Fall „sich ganz von selbst versteht".

Nein, was sich ihm allein zu eigen findet,
Was alle fühlen, keiner je verkündet,
Von jenen, die er zog in seine Kreise,
Sei ausgesprochen hier, — andeutungsweise:

Es gibt ein Abbild jeder Klangesschwingung,
Ein sichtbar Abbild jeder Tondurchdringung,
Das jeden Klang in seiner Eigenart
Zugleich als Augenbotschaft offenbart.
Chladni-Figur, so nennt's der Physikus,
Und es gewährt besonderen Genuſz,
Wenn man gewahrt, wie das, was Töne spinnt,
Auch für den Anblick schöne Form gewinnt.
Bei Nikisch gibt's ein ähnlich Phänomen,
Wenn wir am Pult ihn aufgerichtet sehn:
Die Schwingung, die er schafft im Dirigieren,
Beginnt in seinem Körper zu vibrieren,
Faſzt jeden Nerv in ihm unendlich fein
Und prägt ihm sichtliche Gestaltung ein.
Wir sagen wohl: ein Dirigier-Genie!
Doch was geht vor? Er selbst wird Symphonie,
Das körperliche Abbild aller Wogen,
Die von den Saiten, von den Geigenbogen,
Von allen Spielern durchs Orchester zogen,
Motivische Gestaltung, Steigerung,
Der Themen Aufbau, Leidenschaft und Schwung,

Der Kontrapunkt, der Melodien Reigen
Erscheinen alle ihm persönlich eigen,
In Einzelschwingung und in Vollakkorden
Als Lebewesen, völlig menschgeworden.

Und wie der Ton das ferne Echo weckt,
So auch das Bild, das sich in ihm entdeckt;

In jedem Hörer kommt es zur Entfaltung,
In seinem Nerv gewinnt es Neugestaltung,
In uns gewahren wir ein neues Tönen,
Hervorgerufen von dem Optisch-Schönen,
Das uns erfaßt mit ungeahnter Pracht,
Uns alle selbst zu Dirigenten macht.
Wie wir im Schauspiel in uns selbst erleben,
Was auf der Szene uns die Dichter geben,
Des Schicksals Wucht, das dort den Helden meistert,
So hier die Tongewalt, die ihn begeistert.
Das Abbild setzt sich fort, es wirkt und strebt
In unserm Nerv, der wie der seine bebt,
Und wer nur hören wollte, — der erlebt!

Das ist der Zauber, den der Mann beschwört
Mit einer Kunst, die ihm allein gehört,
Die, unbewußt ihm selbst, auf Wegen schreitet
In ein Gebiet, vordem kaum angedeutet.
In Nikisch' Kunst zeigt uns jedweder Ton:
Der Stab ist Nichts, und Alles die Person,
Und alles nur persönliches Ergreifen;
Wir fühlten diese Kunst in ihrem Reifen
Und ahnen heut' an neuer Künste Schwelle:
Hier bindet ein besonderes Organ
Gehör und Blick in eine Schwingungswelle,
Das Unbeschreibliche, hier ist's getan!



Broschek & Co., Buchdruckerei und Tiefdruckanstalt, Hamburg